الصوت والصورة السمعية في الشعر الجاهلي

«٢» «الجزء الثاني»

د. مريم محمد هاشم البغدادي

والتعوذ نوع من الاستجارة، وهو وماسبقه من أصوات موحية بصفاتها، فالتسبيح والابتهال والتعوذ والتهليل كلها تصدر بصوت خفيض عادة، فيه التذلل والخشية والخشوع، وهي حالات تقضي بالحرص على الصوت الخفيض في هذا المقام التعبدى، رهبة من الإله، وإن كان التهليل أعلى صوتًا وكذلك الجأر. ولعل بعض هذه الأصوات – إن لم تكن كلها– كانت تقال بتنغيم معين، وهو ماأثبته بعض الدارسين في بحث مسألة الشعائر الدينية في الجاهلية، إذ كان تسبيحهم وتهليلهم نوعًا من الترتيل المغنّي، ومن المعروف أن صلاة هؤلاء كانت نوعًا من الغناء كان يصحب بالعزف أحيانًا. ولقد أشار القرآن إلى هذا الأمر بقوله تعالى: ﴿ وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ ٱلْبَيْتِ إِلَّا مُكَآءً وَتَصْدِيَةً ﴾ أي صفيرًا وتصفيقًا، وكلاهما نغم. هذا وقد أشار الأعشى إلى صوت عزف ديني صادر من الأحباش في هياكل العبادة، يقول:

والجنَّ تعزف حولها   كالحبش في محرابها(٩٤)

ولعل هذه الصورة تتضح حينما نقرّبها مما هو واقع حاليًا في بيوت العبادة النصرانية، إذ مازال هؤلاء النصارى يقيمون صلواتهم بمصاحبة العزف على آلة البيانو أو ماشابهها، كما وأن الديانات القديمة في العالم أجمع كانت تقرن بين الغناء والصلاة وربما يصحب ذلك العزف أيضاً كما هو الحال عند قدماء اليونان، وكذلك العرب.

فإذا انتقلنا إلى شريحة فنية أخرى للصوت، نجد صوت القيان في حالة الندب، خاصة إذا كان الميت من روّاد مجالس الأنس والطرب في حياته، وقد أوصى بذلك في حياته، ومن الشعراء الذين أوصوا بالعزف على قبور من مات من الندماء عبيد ابن الأبرص، وقد رسم وصيّته على هذا النحو:

وإذا أخوك تركته وأخا امرئ   أودى أخوك وكنت أنت تتبَّب

فلتعزف القينات فوق رءوسهم   وشرابهم ذو فضلة ومحنَّب

ويطلب أحيحة بن الجُلاح أن تغني القينة على قبره وتعزف بمزهرها أيضًا في شعر غناء بعض القيان في حياته، وهو يعرض طلبه في لوحته الصوتية على النحو التالي:

لتبكني قينة ومزهرها   ولتبكني قهوة وشاربها(٩٥)

وبعد، فإن الصوت الموسيقي وليد قواعد توافقية(هارمونية) معينة، وقد يحمل النغمات المنخفضة الدرجة التي تصدر عن الأوتار المرتخية الشدّ، بينما تصدر الأصوات العالية الدرجة عن الأوتار الرفيعة المحكمة الشد، ومن هنا تختلف النغمات تبعًا لطبيعة الآلة الموسيقية التي كانت القيان تعزف بها، فنغمة العود غير المزهر والبربط والصنج، وقد تكون النغمات مختلفة في الآلة الواحدة في حالتي شدّ الأوتار وارتخائها، والمستمع هو الفيصل لتحديد قيمة النغمة لأن الموسيقا أصلاً(إحساس مركب مستمد من تتابع مطرب من الأصوات المختلفة أو مزيج منها أو كليهما معًا، وهي حالة شعورية سيكلوجية شخصية بحتة). أما الصوت الإنساني فمكوّن من أصوات ملفوظة من خلال حروف متحركة، وتحتوي في غالبيتها على مركبات الترددات المنخفضة، وحروف ساكنة تتوزع على الترددات العليا، وأصوات غير

ملفوظة كالأنين والبكاء على سبيل المثال.

ومن الأصوات الإنسانية التي رصدها الشعر الجاهلي غير ماسبق عرضه، أصوات متفرقة حملتها كلمات منها: حديث، قول، نطق، تمطّق، تصفيق، بصاق، ضحك، دعوة، كلام، زجر، نداء. وجميعها- ماعدا التصفيق والبصاق- تسمع من خلال اندفاع تيار من الهواء(صادر من الرئتين بين الأحبال الصوتية في الحنجرة، وتنتقل اهتزازات الأحبال الصوتية إلى الفجوات الرنانة المكونة من الحنجرة وقاعدة وسقف الحلق، وكما هو معروف فإنه يتم التحكم في درجة الصوت الناتج بوساطة مفعول العضلات التي تتحكم في الفتحة بين الأحبال الصوتية، وكذلك بواسطة توتر الأحبال الصوتية ذاتها. ويعتمد علو الصوت على الأثر الرنان للفجوات الهوائية المختلفة كتلك التي في الصدر والفم والحلق والأنف والجيوب الأنفية...)(٩٦). ومن هنا يفسّر الفرق بين الكلام العادي والصراخ والزجر والنداء والضحك وهكذا.

أما التصفيق فصادر عن اهتزازات الهواء بين الكفين في تلاقيهما، كما أن أعضاء النطق السالفة الذكر لاتستخدم كلها- في حالة البصاق- وإن كان استخدام بعضها يكون في وضع مغاير عن استخدامها في حالة الأصوات الملفوظة والوحدات الصوتية(فونيمات) التي تأخذ في الكلام المتصل صورًا مختلفة.

والحديث هو الصوت الإنساني الذي يوحي بالكلام الهادئ المتبادل بين طرفين، ويكون- عادة- بصوت خفيض ويعلو إن اشتد النقاش. ومن الصور الصوتية التي تجمع درجات الصوت في الحديث هنا، صورة رسمها الأعشى لحديث دار في بيت عبادة، بين سيدة غير محددة وبين رسول الشاعر، وبدا الشاعر فيه مستهترًا، يقول:

فبعثت جنيًا لنا   يأتي برجع جوابها
فمشى ولم يخش (م) الأنيس فزارها وخلابها
فتنازعا سرَّ الحديث   فأنكرت، فنزا بها
عضب اللسان متقَن   فطن لما يعنى بها

صنع بلين حديثها   فدنت عرى أسبابها
قالت: قضيت قضية   عدلا لنا يرضى بها

فتعبير(عضب اللسان) يوحي بالحدة والشدة والمضاء، وتعبير(سر الحديث) و (لين حديثها) يوحيان بالهدوء واللين والصوت الخفيض الودود، مع أن(سر الحديث) اقترن بالفعل(تنازعا)، والنزاع عادة يعلو فيه الصوت، وعليه، فإن اللوحة الفنية هنا توحي بأن صوتي المتحادثين كانا يعلوان أحيانا وينخفضان أخرى إلى حد الوشوشة التي توحي بها كلمة(سرّ) كما توحي بها الصورة العامة في البيتين الأولين.

وعند المرقش، نجد صورة الصوت في الحديث بين مجموعة من النساء- كما يقول- أشبه بالوشوشة، خاصة حين يكون موضوع الحديث حبّاً أو يتعلق بموضوعات نسائية لايحلّ لأحد- سواهن- سماعها، أو ربما نميمة يخشى وصولها إلى من يعنيه الأمر، أو ماشابه ذلك من أحاديث لايخاض فيها بصوت مسموع. ولوحة المرقش الصوتية هذه تضم مجموعة من النساء يتساررن حديثًا يقضي بخفض الصوت، ولم تبيّن اللوحة موضوع الحديث، وإن كانت بينّت درجة الصوت، يقول:

نشرن حديثا آنسًا فوضعنه   خفيضًا، فلا يلغي به كل طائف(٩٧)

واللوحة تؤكد صوت الوشوشة، وهي حالة تكون الأوتار الصوتية فيها في وضع يقرب من وضعها في حالة الجهر، مع فارق هو تصلبها هنا بحيث تمنع حدوث ذبذبة، ومن هنا تكون الوشوشة خفيضة حسبما يتطلبه موقف(المسارّة) الذي هدف إليه المرقش. هذا وتوحي كلمة(آنس) بأن موضوع الحديث كان لطيفًا يزيل الوحشة.

فإذا أخذنا لوحة شاعر جاهلي آخر، تضم كلمة(حديث) فإننا نجدها تحمل معنى(المعلومة) بما تحتمله من كذب أو صدق، واللوحة الفنية تسير على النحو التالي:

حياة ثم موت ثم بعث   حديث خرافة ياأمَ عمرو

وفي صورة صوتية أخرى رسمها زهير، نجد كلمة(حديث) تعطي معنى(الكلام الذي يرجم بالظنون)، وهو معنى قريب من المعنى السابق، مع اختلاف في درجة الصدق أو الكذب، فالكلمة في الصورة الأولى تؤكد تكذيب المعلومة بينما في الصورة الثانية تتراوح بين الشك واليقين واحتمال الظن وعدم العلم بحقيقة الأمر،

وفي هذه الحالة يختلف الصوت في الكلمة الأولى عن الثانية وإن كان يجمعهما مضمون (المعلومة) سمع اختلاف درجة الحقيقة فيها، يقول زهير:

ومالحرب إلاَّ ماعلمتم وذقتم   وماهو عنها بالحديث المرجَّم

فإذا عرضنا للكلمة في صورة النابغة نجد الصوت يختلف باختلاف الموقف، فهو حديث فتاة جميلة آسرة، يبدو خفيضًا مبهجًا جذابًا، ويبدو في الصورة على هذا النحو:

لو أنها عرضت لأشمط راهب   عبد الإله، ضرورة، متعبِّد
لرنا لبهجتها وحسن حديثها   ولخاله رشداً، وإن لم يرشد
بتكلَّم، لو تستطيع سماعه   لدنت له أروى الهضاب الصخَّد(٩٨)

وطبيعة الصوت الخفيض الناعم الرقيق هنا تختلف عن الصوت الذي اختارته شاعرة ترثي زوجها، مولولة، تشدِّ على حروف الفعل(حدّث) الذي تكرره أربع مرات متتالية، وقد يوحي ذلك باستكثار الشاعرة لموت زوجها لما يتمتع به من صفات النبل والسيادة والفروسية، كما يوحي بلوعتها الشديدة وعدم تصديقها خبر موته، تقول:

وحدثني أصحابه أن مالكا   أقام ونادى صحبه برحيل
وحدثني أصحابه أن مالكا   ضروب بنصل السيف غير نكول
وحدثني أصحابه أن مالكا   جواد بما في الرحل غير بخيل
وحدثني أصحابه أن مالكا   صروم، كماضى الشفرتين، صقيل

وكأننا نشاهد النادبات في ريف عربي معاصر، يرددن الألفاظ نفسها، والتي تؤكد معاني معيّنة، تلك إذاً مضامين اللفظ، يضمها معنى عام مع اختلاف في الدرجة.

وأما الصوت الذي يوحي به اللفظ(قال) ومشتقاته، فقد ورد كثيرًا على سبيل الأمر أو الحكاية، ولايتبيّن منه درجة الصوت عادة، وإن كان السياق يعطي بعض التمييز أحيانًا. ومما جاء من ذلك- على سبيل الحكاية- ماحكاه الشنفرى عن غزوة

قام بها، **فقال:**

فقالوا: لقد هرّت بليل كلابنا   فقلنا: أذئب أم عسٌّ فُرْعُل

ويصور عتبة بن بجير المزني (من بني الحارث بن كعب) مشهد ضيف طرق باب منزله ليلاً، **فيقول:**

ومستنبح بات الصدى يستتيهه   إلى كل صوت فهو في الرحل جانح
فقلت لأهلي: ما بغام مطيّة   وسار أضافته الكلاب النوابح(٩٩)

ويحكي زهير مقالته للأطلال، فيرسم هذه الصورة الصوتية:

فلما عرفت الدار قلت لأهلها   ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم

وله أيضاً مذكراً بفضل قومه:

وقد قلتما: أن ندرك السلم واسعا   بمال ومعروف من الأمر نسلم

أما النابغة فيحكي حكاية أخرى، **ويقول بجرأة:**

يقول راكبها الجنيّ مرتفقا   هذا لكنَ ولحم الشاة محجور

ويتناول الأعشي المادة الصوتية في صورة يحكي فيها موقف امرأة أحبها فأحبت غيره، وقد خشيت منه وعليه من زيارة قام بها لها، **يقول:**

قالت هريرة لما جئت زائرها   ويلي عليك، وويلي منك يارجل(١٠٠)

ويبدو الصوت هنا وجلاً مضطرباً، بينما يبدو صوت محبوبة عنترة هازئا يحمل التجاهل ويبدى عدم الاحتفاء والاهتمام به، **يقول:**

فتضاحكت عجبًا وقالت: يافتى   لاخير فيك، كأنها لم تحفل

ويحفل عنترة بهذه المادة الصوتية في أكثر من بيت شعرى، ويستخدمها في حكاية كلامه مع الحمام ومحاورته مبينًا في النهاية أن عذابه حقيقي وبكاءه صادق، بينما يفتقر الحمام إلى هذه الحقيقة وهذا الصدق في نحيبه، يقول عنترة في إحدى صوره:

وفي الوادى على الأغصان طير   ينوح، ونوحه في الجو عالي
فقالت له وقد أبدى نحيبًا   دع الشكوى فحالك غير حالي

وفي أخرى **يقول:**

وقد هتفت في جنح ليل حمامة　　مغردة تشكو صروف زمان
فقلت لها: لوكنت مثلي حزينة　　بكيت بدمع زائد الهملان

والصوت في البيتين مثقل حزين يحمل همّاً كبيرًا يهون عنده همّ غيره مهماعظم.

والملمح الثاني للقول يبدو متضمنًا معنى الأمر، وإن كان على سبيل الحكاية أيضًا، فالحصين بن الحمام يستخدم هذااللون الصوتي على هذا النحو:

وقالوا تبيّن هل ترى بين ضارج　　ونهي أكفّ صارخًا غير أعجما

والصوت يوحي بالرجاء أكثر منه أمرًا صرفًا، بينما يوحي عند عروة بالأمر على وجه النصيحة، ولقد صوّر عروة في لوحته خرافة يهوديه لعلها تدلّ على خبث ومكر ينتقص من كرامة غيرهم، يقول عروة مبيّنا استخفافه بهذه الخرافة اليهودية الماكرة الغبيّة:

وقالوا: أحْبُ وانهق لاتضيرك خيبر　　وذلك من دين اليهود ولوع
لعمرى لئن عشّرت من خشية الردى　　نهاق الحمير، انني لجزوع(١٠١)

وهو يقرّ أن قيامه بهذا السلوك الخرافي لن يحميه من هجمة الموت مهما نهق أو عشّر. أما مضمون الأمر في اللون الصوتي للمادة عند لبيد فمختلف، إذ جاء في معرض رثائه، ويحمل معنى الوصيّة، ولذا، فهو صوت حكيم متزن معتّد وإن تخلله بعض الحزن، يقول مخاطبًا ابنتيه:

فقوما وقولا بالذي قد علمتمًا　　ولاتخمشا وجها ولاتحلقا شعر
وقولا: هو المرء الذي لاخليلة　　أضاع، ولاخان الصديق ولاغدر

ولقد كان خمش الوجوه وحلق الشعر من الشعائر الجنائزية الباكية في الجاهلية، و كان واجب إتمام ذلك مصاحبًا النواح ولطم الخدود، والنواح صوت حزين يتضمن العويل والجزع الشديد، هو بهذا يتسّم بالارتفاع في حالة وقوعه من خلال تنفيذ فعل الأمر (قولا) وتكراره في اللوحة الفنية.

ويلوّن الأعشى لوحته التي يصف فيها نفسه وصديقه الجنيّ (الرئي) الذي يلهمه

الشعر، ويمده بالشعر الحسن والمنطق الشعرى الفذّ، وتبدو اللوحة على هذا النحو:

شريكـــان فيـــما بيننا من هوادة   صـــفيّان، جنيّ، وانـــس مـــوفّق
يقول فـــلا أعـــيا لـــشيء أقوله   كفـــاني، لاعيّ، ولاهو أخـــرق

وبعـــد، فإن السياق الصوتي يتحدد لونه من خلال التكوين الفني للصورة الشعرية، وقد لمسنا ذلك فيما سبق من صور صوتية تضم المواد اللغوية(القول والحديث). ومن الكلمات التي تشير إلى الصوت الآمر الفعل(أبلغ)، وهو صوت يوحي بالطلب لتوصيل رسالة ما من طرف الشاعر إلى طرف آخر يحرص الشاعر أن يصله مايريد الإفضاء به، ولقد كثر وروده في الشعر الجاهلي نختار منه مارسمه بشر بن أبي خازم، ملوّنا بصوت حادّ واثق مهدّد، **يقول:**

فأبلغ بني سعـــد، ولـــن يتقبلوا   رسولي، ولكنّ الحـــزازة تنصـــب
لئن شبّت الحرب العوان التي أرى   وقد طـــال إيعـــاد لهـــا وترهت
لتحتمـــلنّ منكـــم بلـــيل ظعـــينة   إلى غير موثوق من العزّ تهرب(١٠٢)

ويندد الأسعر الجعفي بإخوته من أبيه، لأخذهم دية أبيهم دون أن يأخذوا بثأره، وهذا بعرفهم عار لايمّحي، وقد استخدم فعل الأمر(أبلغ) في سياق صوتي يحمل التهديد والتنديد اللذين رمى إليهما الشاعر، **يقول:**

أبلـــغ أبا حمـــران أنّ عشـــيرتي   ناجـــوا، وللقـــوم المناجين التّوى

ويشير السياق هنا إلى أن قبول هؤلاء الدية دون الثأر سيكون سببًا لهلاكهم كما يعتقد، والصوت هنا لابدّ أن يكون حادًا شديدًا ملّونًا ببعض الغضب، ولذا فإن السياق يفرض المعنى الدلالي واللون الصوتي للمفردات ويجعلهما أكثر وضوحًا وتحديدًا. ومن الملاحظ أن حروف الفعل(أبلغ) تساعد على تحديد هذا اللون الصوتي، فالهمزة حرف ينطبق- عند النطق به- الوتران الصوتيان انطباقًا تامًا لايسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم ينفرجان فيخرج صوت انفجاري هو الهمزة، ويوحي هذا الانفجار بالاندفاع، وأما الباء واللام والغين فهي حروف صامتة مجهورة توحي بصوت ثابت محدد حازم في الوقت نفسه، ولذا فالتكوين اللغوي

للفعل(ابلغ) يوحي بالشدة والطلب الحازم، وقد يحمل تهديدًا. والأمر نفسه يمكن أن يقال في كل مفردة تشترك مع غيرها في المعنى العام وتنفرد بمعناها الخاص الذي يحدده السياق.

ويحظى الفعل(زجر) بمساحة لابأس بها في الشعر الجاهلي، وهو المنع والنهي والانتهار، عن المضى في تلك الحاجة برفع الصوت والشدة فيه، والزجر للإبل والسباع والدواب حثّ لها، وللكلاب انتهارها ومنعها من النباح، وهي معان تداولها الشعراء في صور شعرية مختلفة، أكثرها متقاربة.

وأول ألوان(الزجر) الصوت المرتفع المتحفز، وفيه حماسة واندفاع في حث الخيل على الإقدام في المعركة والنزال، وتمثل الخنساء- في تشكيلها الفني- هذا اللون الحاثّ، فتقو:

إذا زجروها في الصريخ وطابقت طباق كلاب في الهراش وهرّت

أما زجر الانتهار، فقد يجسده عوف بن العوص في صورته الصوتية التي تضم ضيفًا أتاه بليل وقد نبحته كلابه، فذجرها وانتهرها لتمتنع عن النباح، يقول:

ومستنبح يخشى القواء ودونه من الليل بابا ظلمة وستورها
رفعت له ناري فلما اهتدى بها زجرت كلابي أن يهرّ عقورها(١٠٣)

وقريب من هذه الصورة مارسمه امرؤ القيس لفحل ضرب في الحمر، فنهره الشاعر، وصوّر هذا الصوت:

كأني حين أزجره بصوتي زجرت به مدلاً أخدريا

أما لبيد فيهدف إلى النصيحة، ويبدو الصوت هنا أقلّ حدّة لاختلاف السياق والمضمون، يقول:

لاتزجر الفتيان عن سوء الرّعة (م) ياربّ هيجا هي خير من دعه(١٠٤)

ويزجر علقمة الفحل الغربان لتشاؤمه منها، وهو موقف يشير إلى فكر ميثولوجي يربط بين الغراب والموت أو البين، وبحكمة المجرب، يرسم علقمة تشكيله فيقول:

ومن تعرّض للغربان يزجرها على سلامته لابدّ مشئوم

وكأنه يقرّ بحتمية الأثر السلبي للحياة وهو الفناء، مهما كانت درجة التحدى. ويستخدم عروة الفعل المضارع (ينهر) مصوراً ازدراء الناس الفقير، ويشعرنا الاستخدام هنا بالصوت الحادّ القاسي المستهتر المرتفع:

ويقصيه الندىّ، وتزدريه   حليلته، وينهره الصغير

وقد نلمح صوت الزجر بأسلوب غير مباشر من خلال ألفاظ صوتية أخرى، توحي بالنهي والانتهار، كما هي الحال في الصورة التي رسمها أوس بن حجر، ويرصد فيها زجره الجاهل أشدّ الزجر، ويبدو الصوت عالياً فيه مسحة من الغضب والردع، يقول:

فتنهى ذوى الاحلام حلومهم   وأرفع صوتي للنعام المصلّم(١٠٥)

وقد خصّ النعام لحمقه ونفاره، فضربه مثلاً للجهلة. أما الزجر الذي قصده امرؤ القيس فهو حثّ لطيف لاستدرار اللبن من النوق، وقد استخدم (المبسّين) لتجسيد هذا الصوت الحاثّ، فقال:

إذا البازل الكوماء راحت عشية   تلاوذ من صوت المبسّين بالشجر

والصوت يتسّم بالهدؤ واللين الشبيه بالهمس.

والدعاء والنداء من الأصوات التي تشير إلى الاستغاثة والنداء، ويفضل عنترة هذا اللون في صورة يقول فيها:

يدعون عنتر، والرماح كأنها   أشطان بئر في لبان الأدهم

ولاشك في أن الصوت هنا لابد أن يكون مرتفعاً يحمل الخوف والاستغاثة من قومه، واستجابته لهذه الاستغاثة، وإن لم يصرح بذلك تماما. أما الصوت الذي استخدمه الأعشى وهو "دعوت" فإنه يتضمن الاستغاثة دون خوف، ويبدو فيه صوت التحدى والثقة بالنفس، تلك الثقة التي جسدتها الصورة الفنية والتي يبدو فيها موسم من المواسم الأدبية القديمة، وقد ارتفع فيها الصياح والجلبة، كما يبدو الشاعر وهو يستغيث بوحيه الجنّي، لكي يعينه بالشعر الجيد على شاعر هجين له رئي مثله، **يقول**

الأعشي:

فلما رأيت الناس للشرّ أقبلوا   وثابوا إلينا من فصيح وأعجم
وصيح علينا بالسياط وبالقنا   إلى غاية مرفوعة عند موسم
دعوت خليلي مسحلا، ودعوا له   جهنّام جدعا للهجين المذمّم(١٠٦)

ويرسم زهير صورة طريفة لصوت الدعاء، إذ يشبه فيها صوت حمار الوحش بصوت إنسان يدعو صاحبه، **فيقول:**

كأنّ سحيله في كل فجر   على أحساء يمؤود دعاء

وعمرو بن معد يكرب يجمع بين الدعاء والنداء، ويوحي بالاستفسار عن مصدر الصوت، **يقول:**

أمن ريحانة الداعي السميع   يؤرقني وأصحابي هجوع
ينادى من براقش أو معين   فأسمع واتلأبّ بنا مليع(١٠٧)

وفي صورة أخرى للمثقب العبدي تشير إلى صوت النداء، **يقول:**

نبذوا إليه بالسلام فلم يجب   أحدا وصمّ عن الدعاء الأسمع

وقد يأتي صوت الدعاء إشارة دون لفظ، باستخدام ألفاظ أخرى كانت شائعة في الجاهلية بمضمون الدعاء، وفي هذا يقول معاوية بن بكر، مشيرًا إلى مسألة عاد مساعدته لبلاء أصابهم قبل الخسف، ويرى الطبري أن الشعر لغيره:

فيسقى أرض عاد إن عادًا   قد أسوا لايبينون الكلاما

ويبدو الصوت خفيضًا، يحمل معنى الاستغاثة أيضًا، والدعاء بالسقيا كان شائعًا عندهم بحيث أصبح من الصور الفنية البارزة التي سار عليها الشعراء فيما بعد.

أما(النداء) فقد استخدمه عنترة في جوّ حربي، **يقول فيه:**

وحجّار رأي طعني فنادى   تأنّى ياابن شدّاد تأنّى

ويتضمن الصوت نصيحة ورجاء بأن يبتعد عنترة عن المخاطرة خشية عليه من الإصابة، بينما يحمل(النداء) في صورة أخرى له معنى، يبدو كما يلي:

وسألت طير الدوح كم مثلي شجًا   بأنينه وحنينه المتردد
ناديته ومدامعي منهلَةٌ   اين الخليَ من الشجيَ المكمد(١٠٨)

وفي اللوحة أكثر من لفظ صوتي مثل(انين، حنين، نادى، سأل) وكلها تشعر بصوت حزين، كما يوحي بعضها بالاحتجاج. وعند الحارث بن حلزّة يبدو الصوت عاليًا إذ **يقول:**

إذا شارفٌ منهن قامت فرجَعت   حنينًا فأبكى شجوها البرك أجمعا
بأوجد مني يوم قام بمالك   مناد بصير بالفراق فأسمعا

والأصوات في اللوحة عدة، منها(الحنين، البكاء، النداء، الترجيع). ويشير أوس إلى النداء الموحي بالرحيل والصوت- هنا- متعجل مختلط، رسمه على النحو التالي:

لِلَيْلَى بأعلى ذي معارك ننزل   خلاء تنادى أهله فتحملَوا(١٠٩)

وقد نشعر بصوت النداء في(السؤال) الموحي بالاستغاثة وطلب العون، ويبدو الصوت خفيضًا خجلال كما نسمعه **في صورة الأعشي:**

وما مجاوِرُ هيتٍ أن عرضت له   قد كان يسمو إلى الجرفين فاطلعا
بجيش طَوفانه إذ عبَ محتفلا   يكاد يعلو ربى الجرفين مطلعا
بأجود منه حين تسأله   إذ ضنَ ذو المال بالإعطاء أو خدعا

وقريب منه قوله:

وأن امرأ أسرى إليك، ودونه   فياف تنوفات، وبيداء خيفق
لمحقوقة أن تستجيبي لصوته   وأن تعلمي أن المعان موفقَ

هذا، وهناك متفرقات من الأصوات الإنسانية، منها مارصدها عبيد بن الأبرص **في صورته هذه:**

تطريب عان، أو صياح (م) محرَق، أو صوت هامة

والتطريب في الصوت مدّه وتحسينه وترجيعه، ويستخدم في حالة الفرح أو الحزن، واتباع التطريب(بالعاني) يشير إلى المعنى الثاني، خاصة أن بقيه الصورة توحي بذلك أيضًا:

أما صوت(القنّاص)، فيصوره عبيد **على النحو التالي:**

مسرعات كأنهنّ ضراء   سمعت صوت هاتف كلاّب(١١٠)

وللنابغة صورة صوتية مشابهة **يقول فيها:**

فارتاع من صوت كلاّب، فبات له   طوع الشوامت من خوف ومن صرد

ولقد استخدم الشعراء- لصوت القنّاص- ألفاظًا أخرى منها:(نبأة، هجس، مجرّس) والأخير يشير إلى علو الصوت، بينما النبأة هي الصوت الخفي، والهجس حركة ذات صوت، يقول النابغة واصفًا ثورًا:

مجرّسٍ، وحدٍ، جأب أطاع له   نبات غيث من الوسميّ مبكار

ويستخدم في صورة أخرى(النبأة) **فيقول:**

أصاخ من نبأة، أصغى لها أذنا   صماخها، بدخيس الروق، مستور(١١١)

وتوحي الصورة بصوت خفيف صادر من القانص حرصاً منه على عدم انتباه الصيد لصوت حركته. وأما طرفه فيفضل لفظ(هجس) ليشير إلى حركة السائر ليلاً، أو أية حركة تصدر من السائر ليلاً، **يقول:**

وصادقتا سمع التوجّس للسرى   لهجس خفيٍّ أو لصوت مندّد

والتنديد رفع الصوت، والصورة تجمع بين الصوت الخفي والصوت الظاهر المرتفع الذي يصدر عن حركة إنسان أو كلامه دون تحفظ، أما(ركز)- وهو الصوت الخافت- فقد جاء في صورة أوس، مشيراً إلى القانص **بقوله:**

أحسَ ركز قنيص من بني أسد   فانصاع منثويًا والخطو مقصور

و(**الهتاف**) من الأصوات الإنسانية التي استخدمها الأعشي، وهو الصوت الجافي العالي الشديد والنداء المرتفع وقد أشار في صورته إلى مضمون الاستغاثة التي أوحى بها السياق، إذ **يقول:**

وربَ بقيع لو هتفت بجوّه   أتاني كريم ينفض الرأس مغضبا

ثم يرسم صورة أخرى لرئيه من الجن، ذلك الرئي الذي يسدد له القول، ويستخدم(النطق) لونا صوتيًا **يقول:**

وماكنت شاحردا ولكن حسبتني   إذا مسحل سدّى لي القول أنطق

وفي صورة ثالثة يختار(التمطقَ) وهو التلمّظ أو ضم الشفتين الواحدة على الأخرى وإحداث صوت- من خلال اللسان والغار الأعلى- يدل على استطابة طعم معين، والصوت هنا خفيض عادة، **يقول الأعشي:**

تريك القذى من دونها وهي دونه   إذا ذاقها من ذاقها يتمطقَ

وقد يستخدم صوتًا شبيهًا بما سبق- من حيث الخفة والمصدر- ويلوّن صورته مشيرًا إلى ماء آسن:

وأصفر كالحنّاء طام جمامه   إذا ذاقه مستعذب الماء يصق

أما (الهذيان) فقد صاغه(فعلاً)، والهذيان كلام غير معقول مثل كلام المعتوه أو المريض الذي يهذى بكلام متداخل غير مفهوم، واستخدامه في صورة الأعشي المتضمنة غرامه، يوحي بصوت خفيض مبهم يرسمه **على هذا النحو:**

فكلنا مغرم يهذى بصاحبه   ناء ودان، ومحبول ومحتبل(١١٢)

أما عنترة فيرسم صوت(الأنين) وهو الصوت المحدود بتأوّه ولين، ويشير إلى توجّع. وهو يصور شجاعته **قائلاً:**

وموسّد تحت التراب وغيره   فوق التراب يئن غير موسّد

ويعني أنه كان يترك بعض من يقاتلهم قتلى يوارون في التراب، ومن لم يمت فإنه يتركه جريحًا يصدر أنينًا موجعًا. والأنين قريب من(الآهة) ففيها توجّع وتحزّن وشكاية، وقد وردت في صورة المثقب العبدي مقرونة بكلمة(حزين)، فتأكد لنا أن الصوت حزين، وفيه امتداد وطول مع خروج النفس الحار من الصدر الممتلىء بالهواء، ويصور هنا موقفًا مع ناقته، **فيقول:**

إذا ماقمت أرحلها بليل   تأوّه آهة الرجل الحزين

وكثيرًا مايأتي الأعشي بصوره الطريفة، ومن ذلك رصده الصوت النسائي الضاحك والباكي، والعالي والخفيض، ومن الأصوات الباكية المتوجعة، صوت الحبلى وهي تصرخ، وقد رسمها **بقوله:**

أصالحكم حتى تبوءوا بمثلها   كصرخة حبلى يسَّرتها قبولها(١١٣)

ويرسم أوس صورة مشابهة **فيقول:**

لنا صرخة ثم اسكاتة   كما طرَّقت بنفاس بكر

أما(الصخب) النسائي، فلم يكن من شيم محبوبة عمرو بن معد يكرب، وإن سجله، وذلك لأن صوتها هادئ رزين خفيض، يقول في هذا:

من كل آنسه لم يغذها عدم   ولا تشدَّ لشيء صوتها صخبا

مما يدل على أنها من طبقة مترفة راقية، لها سلوكيات متزنة مطمئنة.

وغالبا مايتسم صوت النساء عنده بالهدوء، وإن بدا حزينًا أحيانًا، وهاهو ذا يرسم صورة لرنَّة السيف التي تشبه رنَّة العروس يوم زفافها، والرنة- حسب السياق هنا- تبدو مختلطة، يلونها الفرح والحزن معًا، فالفرح لزفافها والحزن لمفارقة أهلها، وهو إذًا صوت مميزّ جاء **على هذا النحو:**

وتسمع للهندىَ في البيض رنَّة   كرنَّة أبكار زففن عرائسا(١١٤)

وقد يكون الصوت هنا مصحوبًا بالدموع. أما إذا كان الموقف جنائزيًا، فإن الصوت لابد أن يكون مفعمًا بالحزن مخنوقًا، وقد جاء ذلك في لوحة فنية رسمها المثقب العبدي **بقوله:**

فبكى بناتي شجوهنَ وزوجتي   والأقربون إليَّ ثم تصدعوا

أما عبد يغوث الحارثي، فيرسم صورة امرأة ضاحكة، والضحك صوت فرح، وهو هنا ساخر، ولعلّه كان متقطعا **يقول الحارثي:**

وتضحك مني شيخة عبشمية   كأن لم تر قبلي أسيرًا يمانيا

ولعل صورة رسمها عنترة تحمل الملامح الساخرة نفسها مع بعض التجاهل:

فتضاحكت عجبًا، وقالت: يافتى   لاخير فيك، كأنها لم تحفل

ويختلف الصوت الضاحك باختلاف سنّ المرأة، فالأعشي يفضل صغيرة السنّ ليرسم ضحكتها **فيقول:**

وتضحك عن غرَّ الثنايا كأنَّه   ذرى أقحوان نبته لم يفللَ

ويرسمها في أخرى ضاحكة باعتدال واتزان ، **يقول:**

حرَّة طفلة الانامل كالدمـ   ـية لاعانس ولامهزاق(١١٥)

أما نساء أوس ، فقد كان ضحكهن تبسماً ، مع لهوهن ، واللهو يحتّم أن يكون الضحك بصوت عالٍ ، ولكن أوساً يأبي إلا الصوت الخفيض الذي يكاد لايظهر أبداً:

نواعم مايضحكن إلاّ تبسمَا   إلى اللهو قد مالت بهنّ السوالف

ويجمع عمرو بن معد يكرب بين ضحك النساء وتبسمهَن ، ويرى جمال الثغر والاسنان البيضاء ، فيدفعه الإعجاب إلى رسم هذه الصورة:

إذا يضحكن أو يبسمن يوماً   ترى بردًا ألحَ به الصقيع

والأصوات الإنسانية في صور عنترة كثيرة ، ولعل أكثرها ورودًا- بعد صور البطولة والحرب- صوته وهو يبكي شوقًا ، ومن صوره الباكية **قوله:**

كيف السلو وما سمعت حمائما   يندبن إلاَ كنت أول باكي

وفي صورة مشابهة ، يتفق فيهما الشطر الأول- يبكي بكاءً شديدًا عاليًا **فيقول:**

بكى فأعرته أجفان عيني   وناح فزاد أعوالي عويلا

وإن كان في صورة ثالثة يرى أن البكاء لايجدي حتى وإن كان عويلاً ، **يقول:**

وكم أبكي على ألف شجاني   ومايغني البكاء ولا العويل

بل إنه يرى البكاء ذلاً في صورة رابعة ، خاصة إذا كان على طلل:

لقد ذلَ من أمسى على ربع منزل   ينوح على رسم الديار ويندب

والبكاء والعويل والندب هنا تختلف عن البكاء الجنائزي فيما سبق له من أبيات عرضناها سالفا(١١٦).

أما امرؤ القيس فيسخر من زوج من يحب ، ويتخيلّه نائماً يغط غطيطًا ، والغطيط هو صوت النائم والمخنوق نخيره ، والصوت الذي يخرج من نفس النائم يتردد في صدره وفمه ، ويرسم امرؤ القيس هذه الصورة **على النحو التالي:**

يغطَ غطيط البكر شدّ خناقه ليقتلني والمرء ليس بقتّال

وترسم سعدى بنت الشمردل صوتًا إنسانيًا آخر هو صوت الجبان، فتقول رائية زوجها:

ويكَبر القدح المعلّى ويعتلي بألى الصحاب إذا أصات الوعوع(١١٧)

وهو صوت مرتجف، لعله يشبه الصوت الذي صوره دريد بن الصمة في معرض ذكره للفُرْسِ في الحرب:

ويوم طعن القنا الخطيّ تحسبهم عانات وحش دهاها صوت منذعر

ويمكن أن يكون المنذعر هنا من الحيوان لاقترانه(بعانات وحش).

وحتى صوت الكفّ لم يتركه أوس، وهو خفيض لأن الخبط أقل من التصفيق، **يقول:**

ولما دخلنا تحت فيء رماحهم خبطت بكفي ابتغي الأرض باللمس

ولاشك في أن اللمس خفيف الوطء، وأن أصدر صوتًا فإنه يكاد لايسمع، وحسان يستخدم اللطم، فيوحي بصوت خفيض يكاد لايسمع إلاّ إذا اشتد، **يقول:**

تظل جيادنا متمطرات تلطمهن بالخمر النساء(١١٨)

ثم يأتي ضابئ بن الحارث، ليسمعنا صوتًا آخر، هو(الوجيب)، وهو الخفقان والاضطراب، ومادام هناك حركة فلا بد من وجود صوت مهما كان خفيضًا، خاصة وأن الوجيب هو صوت القلب حين يخفق بشدة ويسمع إذا وضع المرء أذنه على صدر أحدهم جهة القلب في حالة انفعال، وقد جاء في حديث علي -رضي الله عنه- مايشير إلى هذا الصوت الخفيض، يقول فيه(سمعت لها وجبة قلبه) أي صوت خفقانه، وعليه، فإن قول ضابئ يوحي بذلك:

وربّ أمور لاتضيرك ضيرة وللقلب من مخشاتهنّ وجيب

والخوف موقف انفعال يضطرب فيه القلب ويزيد خفقانه، وفيهما حركة وللحركة صوت مهما ضؤل.

وبعد، فإن الأصوات الإنسانية التي سمعناها في الصور الفنية تبدو شاملة، تجسد صوت الإنسان في فرحه، في صحته ومرضه، في شبابه وشيخوخته، في خوفه واطمئنانه وفي سلوكياته، وكان متراوحاً بين الارتفاع والانخفاض، وبين الوضوح والاختلاط، وبين الشدة واللين، كما كان للسياق دوره في التلوين وتحديد درجة الصوت وصفته. وإن كان هناك أصوات أساس وأصوات فرعية تنبع من السياق وتتكئ على التكوين الفني للصورة . ولقد لاحظنا من خلال الاستعراض لهذه الصور أن الشاعر قد أدرك بإحساسه الفطري أن لأعضاء النطق دورًا في إصدار الأصوات وتلوينها حسب مخارجها دون معرفة فسيولوجيتها، تلك التي تجعل للوترين الصوتيين قدرة على الحركة باتخاذ أوضاع مختلفة تؤثر – كما يقول علماء اللغة- في الأصوات الكلامية، وتلك الأوضاع التي رصدها هؤلاء العلماء قد جعلوها أربعة:

١- **الوضع الخاص بالتنفس** breath .

٢- **وضعها في حالة تكوين نغمة موسيقية** musical note أو chest-note

٣- **وضعهما في حالة الوشوشة(الهمس)** whisper .

٤- **وضعهما في حالة تكوين همزة القطع** glottal Stop(١١٩).

وبعد، فإن رصد الشاعر الجاهلي للصوت- كما أشرنا- لم يكن عن علم بأعضاء النطق وحركة الأوتار الصوتية والهواء وأثره في إصدار الذبذبات، وما إلى ذلك من أمور علمية بحتة درسها العلماء المحدثون، وإنما يمكننا القول إن الشاعر الجاهلي- بإحساسه المرهف، وملاحظته الدقيقة ومتابعته المستمرة لمصادر الصوت وألوانه- بحكم ظروف حياته – استطاع أن يرسم هذا الصوت الإنساني رسمًا دقيقًا جعل اللوحات الفنية تنبض بالحياة، ونكاد- من خلالها- نسمع الصوت، ونتفاعل معه تفاعلاً كبيراً لا يقلّ عنه تفاعلنا مع اللوحات الصوتية الحيوانية، والتي كان للجمال والنوق والحمر الوحشية نصيب الأسد فيها، كما كان للطير نصيب لا يقلّ عنه، وإن كان الحمام أكثرها ظهوراً وأسمعها صوتا.

صور الصوت الحيواني:

ولقد أدت مواجيد النفس دورًا مهمًا في التكوين الفني للصورة عند الشاعر الجاهلي، فليلى الأخيليّة- على سبيل المثال- حين ترثي توبة، تلتفت إلى صوت البعير البازل، فتحسب أنه يفتقد هو أيضًا المرثي، فيرغو ويخور، ولاتجد ليلى الأخيلية أحدًا يردّ لهفته إلاّ توبة، ذلك الذي رحل إلى غير رجعة، ويبقى في أسماعها ذلك الصوت ليثير مواجيدها من جديد، **فتقول:**

وللبازل الكوماء يرغو حُوارها   وللخيل تعدو بالكماة المشاعر

(والرغاء) صوت ذوات الخف بذل واستكانة، وهو صوت يوافق موقف الحزن والفقد، وأما(الخوار) فما اشتد من صوت البقرة والعجل وغيرهما بارتفاع أو صياح أحيانًا، وقد نجد المضمون **في قول طرفة:**

ليت لنا مكان الملك عمرو   رغوثا حول قبّتنا تخور(١٢٠)

ونلمس من الصورة مجتمعة مسحة من الضعف وقلة الحيلة، وهي حالة توافق صورة الأخيلية أيضًا، ولقد أورد الفعل(يخور) أوس بن حجر في صورة يصف فيها صوت السهام، وهي صورة طريفة **يقول فيها:**

يَخُرْنَ إذا أُنفِزْنَ في ساقط الندى   وأن كان يومًا ذا أهاضيب مخضلا
خوار المطافيل الملمْعة الشوى   وأطلائها صادفْن عِرْنانَ مبقلا

ويرى صاحب اللسان في شرحه أن السهام إذا انفزت خارت خوار الوحش المطافيل التي تثغو وقد أنشطها المرعى الخصيب، فأصوات هذه النبال كأصوات تلك الوحوش ذوات الأطفال، والخوار هنا أيضًا ضعيف يلائم الموقف الهادئ المطمئن. ويأتي علقمة الفحل بصورة ملوّنة بفكر حضاري يشير إلى الهلاك المدمر لثمود، جزاء قتلها الناقة المحرّمة، وسقبها بجانبها يرغو كأنه النذير المشئوم، يقول مستخدمًا الفعل نفسه:

رغا فوقهم سقب السماء فداحض   بشكته لم يستلب وسليب(١٢١)

ويلمس في الفعل هنا أيضًا مضمون الحزن والفقد وقلة الحيلة، وكأن الفعل(رغا) خصص لهذه المواقف النفسية للبعير وماشابهه، تلك المواقف التي تتطلب رنّة الحزن في الصوت مع ضعف، وتؤيد صورة الأعشي ذلك إذ **يقول:**

كتوم الرغاء إذا هجَرت   وكانت بقية ذود كتم

وذلك من الإعياء والإجهاد، وهي حالة تستدعي الضعف في الصوت أو تسوق إليه. ومن هذا الإجهاد نراها تشكو إلى الأعشى وكأنها تسترحمه، **فيقول:**

وتراها تشكو إليّ، وقد آلت طليحا نحذى صدور النعال

والشكوى والاشتكاء إظهار مابها من مكروه أو تعب، ولذا، فإن الصوت هنا لابد أن يكون خفيضًا متعبًا أو مايقرب من هذا، والصورة فعلاً توحي به. وقد يشير أيضًا إلى مايختلج في صدر الشاعر من مشاعر أبان عنها في تلك الصورة الصوتية.

ولئن كانت الناقة تظهر صوتا ضعيفا في شكواها، فإنها- في مواقف أخرى- تكاد لاتفصح به أحيانا كما تقول اللغة، ففي استفهام عتبة بن بجير المزني دلالة **إذ يقول:**

ومستنبح بات الصدى يستتيهه   إلى كل صوت فهو في الرحل جانح
فقلت لأهلي: مابغام مطية   وسار أضافته الكلاب النوابح

والبغام صوتها الرخيم، وهو مختلف عن الرغاء، وإن كانا- معًا- خفيضين، ولاشك في أن استخدام اللفظ- أي لفظ- مرتبط بظاهرة من ظواهر التفكير، وبمنهج من طريقة إحساس الشاعر بالأشياء أو الأحياء، ومن هنا كان اختيار الشاعر الجاهلي لألفاظه منطلقًا من طريقة تفكيره وإحساسه بالمواقف. ولاشك أيضًا في أن للسليقة اللغوية عنده طاقات متعددة متداخلة ماثلة فيما يختار لتكوين صوره الفنية المرادة. وهكذا نجد صورة أبي دؤاد الأيادى تفرض عليه استخدام لفظ(بغام) الدال على الونى هنا، **يقول:**

بِعُرى دونها وتفرن بالقيظ   وقد دلَّه الرياح البغام(١٣٢)

وفي صورة المثقب العبدي ملمح الصوت الحزين المتعب للبعير، ولعلّ رحيله بها ليلاً كان سببًا لهذه الآهة التي صدرت من ناقة، وكأنها رجل حزين يتأوّه، **يقول:**

إذا ما قمت أرحلها بليل   تأوّهُ آهة الرجل الحزين

والعلاقة بين الليل والرحيل فيه والآهة والحزن علاقة منطقية نجحت في الإفصاح عن الموقف، كما تفصح عن مثيله الصورة الصوتية التي رسمها الحارث ابن حلزّة لناقته، وإن كان الموقف هنا أكثر حزنًا، إذ تبدو الناقة المسنَّة التي مدّت صوتها الحزين شوقًا لولدها فأبكت بترديده وترجيعه ألفًا من الجمال، ونسمع هذا الصوت الحزين من خلال الصورة **على هذا النحو:**

إذا شارف منهن قامت فرجَّعت   حنينًا، فأبكى شجوها البرك أجمعا

ويصور عمرو بن كلثوم حزنه الذي يفوق حزن ناقة فقدت وليدها، وهو بهذا يعبّر عن شوقه، وحزنه لفراق الحبيبة وهو موقف يحتاج لأن يكون الصوت حنينًا متوجعًا، **يقول:**

فما وجدت- كوجدي- أمّ سقب   أضلّته فرجّعت الحنينا(١٢٣)

أما امرؤ القيس فيرسم صورة ناقة تصيح حزنًا، وكأنها تبكي بصوت شجي شبيه بصوت جنائزي، وكانت الصورة **الصوتية الآتية:**

إذا ماقام حالبها أرنّت   كأن الحيّ بينهم نعيّ

ولقد استخدم امرؤ القيس الفعل الماضي(رنّ)، حيث وجد أنه الصوت الأكثر دقة في تصوير مايريد تصويره، ولقد جمع بين رنين البعير وصوت حمار الوحش، إذ شبّه بعيره بحمار وحشي يصيح بأتنه ويصرّفها بإبل يقوم عليها أجير، **يقول:**

أرنّ على حقب حيال طروقة   كذود الأجير الأربع الأشرات

ويسمع امرؤ القيس أيضًا صوتًا مشابهًا يرسمه في صورة أخرى يشبه فيها استجابة النساء إلى ندائه باستجابة النوق لصوت الفحل، وفي هذه الصورة يقول:

يرعن إلى صوتي إذا ماسمعنه   كما ترعوى عيط إلى صوت أعيسا(١٢٤)

ويشير طرفة إلى صوت الفحل **فيقول:**

ترجع إلى صوت المهيب وتتقّي   بذى خصل، روعات أكلف ملبد

وأكثر طرافة منها، صورة الطفيل الغنوى إذ يرسم فيها استجابة النوق لصوت

الفحل الشبيه بصوت مسمع، سواء أكان هذا المسمع مغنيًا أم عازفًا، **يقول:**

إذا دعاهَن ارعوين لصوته   كما يرعوى غيد إلى صوت مسمع(١٢٥)

وفي صورة أخرى لعلقمة يبدو صوت النوق زجلاً شبيهًا بصوت مبحوح لدفَ مخروق، ذلك الدفَ المهزوم هزمه الرعد، ويلوّن علقمة تشكيله على **النحو التالي:**

تتبع جونا إذا ما هيّجت زجلت   كأن دفًا على علياء مهزوم

والشاعر هنا يجدد صفة ودرجة صوت النوق، فهو مبحوح يتكسر تكسّر الرعد وكأنه زجل منغّم.

ويرصد امرؤ القيس أيضًا صوت المسنّ من الإبل وهو يصيح برفع الصوت، **فيقول:**

بسير يصجَ العود منه، يمنَه   أخو الجهد لايلوى على من تعذّرا(١٢٦)

ويسمعنا علباء بن أرقم صوتًا آخر للناقة هو الصوت الشديد الخارج من الجوف، كما يذكر الصوت الأبح معه:

له ألْية كأنها شطَ ناقة   أبحَ إذا ما مسَ أبهره نَحَم

وتبدو صورة الأعشي أكثر غرابة، وتشير إلى نفسية الشاعر حينها، وفيها يصف صوت رجعه قدمي الناقة الأماميتين إلى صدرها، وهي سائرة فوق الحصى على هذا النحو:

كأنما أوب يسديها إلى   حيزومها فوق حصى الفدفد
نوح ابنة الجون على هالك   تندبه رافعة المِخْلَد

وصورة الأعشى لصوت الناقة القوية فوق الحصى صورة مشابهة:

ولقد أجذم حبلي عامدا   بعفرناة، إذا الآل مصح
وتولى الأرض خُفا مجمُرًا   فإذا ما صادف المرو رضح
فثداء ريمان خفهَا   ذا رنين صحل الصوت أبحّ(١٢٧)

أما صورة أوس، فتبدو غريبة طريفة ترصد لصوت النوق الأبحّ من خلال وصف سحاب ماطر، **يقول:**

هدلا مشافرها بحًا حناجرها تزجي مرابعها في صحصح ضاحي

ويستخدم لبيد صوتًا آخر هو(الهدير) مشبهًا به صوت الرعد، ولعل هذا الصوت الذي سمعه أقوى من الذي سمعه أوس- كما أشرنا- **يقول لبيد:**

تسمع الرعد في المخيلة منها كهدير القرو في الأشوال(١٢٨)

أما أبو دؤاد الإيادى فيسمع(الارزام)، وهو صوت الناقة من حلقها دون أن تفتح به فاها، وكأنه غمغمة:

لجب تسمع الصواهل فيه وحنين اللقاح والارزام

وعلقمة يستخدم(الحنين والتزغم) وهو صوت ترديد الجمل رغاءه في لهازمه، وهو للفصيل صوت يحنّ منه حنينًا خفيفًا، ونسمع في تشكيل علقمة صوت الفصيل مقرونًا(تزغم) بينما تردد النوق العظام(الحنين)، **يقول:**

إذا تزغمَ من حافاتها ربع حنتَ شغاميم في حافاتها كوم

وهي صورة تبرز حنان الأمومة، وتجاوب الأمّات من النوق لصوت الفصيل. والأصوات المرصودة هنا مختلفة في الدرجة والصفة وقد استطاع الشاعر بإحساسه وسليقته أن يلاحظ الفروق بينها ويرسمها جماليًا. ولاشك في أن خبرة الشاعر الفنية تتحرك بقوة سحرية داخل ذاكرة تستوعب الانفعالات والعواطف والألوان الصوتية، وتترجمها إلى معان وأفكار يشكلّها الشاعر حسب فلسفته ونفسيته، ويجعلها صورًا جمالية تجعل تبرّم البعير- مثلاً- آهة امرئ حزين، وتجعل صوت رجع يديها ندبًا. ويصل من ثم- بفنية محسوبة- إلى أحاسيس المتذوق، فيتعاطف معه ويدخل في التجربة شعوريًا، وهكذا تسُمع الأصوات وتحسّ، وتتجسد مفعمة بالحياة والحركة.

وتمرّ أمامنا لوحات حية، يأتينا منها صوت الكلاب وهي تنبح وتهرّ، فيسمعها شاعرنا الجاهلي، ويأخذ الأعشى، ويرسم عدة صور، يطل الكلب من إحداها، وقد أجهده النباح:

سينبح كلبي جهده من ورائكم وأغني عيالي عنكم أن أونّبا

ويلتفت إلى كلاب غيره، فيصور:

ولقد طرقت الحي بعد النوم، تنبحني كلابه

ثم ينتقل إلى موقف نفسي آخر، ويرسم:

ليعيدن لمعدَ عكرها   دلج الليل، واكفاء المنح
مثل أيام له نعرفها   هرَ كلب الناس فيها ونبح

والهرير دون النباح، وقد يكون النباح في حرّ وبرد، ويكون الهرير– عادة– في البرد لقلّة صبر الكلب عليه، والصورة الثانية تجمع بينهما، وكأنّ الشاعر أراد أن يعمم وجود المنح في الحر والبرد، وفي كل الأيام والظروف بينما نرى الأعشى في صورة أخرى يشير إلى حسناء منعمة تنعم بالدفء في أوقات لايستطيع الكلب فيها نباحاً، **يقول:**

وتسخن ليلة لايستطيع   نباحاً بها الكلب إلاّ هريرا

وحين يصور مجلس أنس ينيره شباب مثل مصابيح الدجى، يرى أن النباح أكثر ملاءمَة، ولعلنا نلمح– هنا– ليالي الصيف، يقول:

ومغنَ كلما قيل له   أسمع الشرب، فغنَى وصدح
في شباب كمصابيح الدجى   ظاهر النعمة فيهم، والفرح
رجح الأحلام في مجلسهم   كلما كلب من الناس نبح(١٢٩)

أما لبيد، فيعين المكان الذي علافيه نباح الكلب، **ويقول:**

فبتنا حيث أمسينا قريباً   على حَسَداء تنبحنا الكليب

ويفضل الشنفرى الفعل(هرّ) لكلابه، وقد اختلط عليه الأمر، أهرّت الكلاب لسماعها صوت ذئب أم صوت ولد الضبع، **يقول:**

فقالوا: لقد هرّت بليل كلابنا   فقلنا: أذئب أم عسى فُرْعُلُ؟؟ (١٣٠)

وعتبة بن بجير المزني يفضل استخدام الصفة(نوابح) عندما أراد تصوير ماسمع من صوت:

فقلت لأهلي: مابغام مطيَه   وسار أضافته الكلاب النوابح

ونقلّب اللوحات الجمالية التي رسمها حاتم الطائي لصوت الكلاب، فنجده قد استعرض كرمه بأساليب مختلفة، مستخدمًا مفردات الصوت:(هرّ، أهرّ، هرير، نوابح)، وتأتي صوره **على النحوالتالي:**

نعمًا محلّ الضيف لو تعلمينه   بليل إذا ما استشرفته النوابح
إذا مايخيل الناس هرّت كلابه   وشق على الضيف الضعيف عقورها
فإني جبان الكلب بيتي موّطأ   أجود إذا ما النفس شحّ ضميرها
إن كلابي قد أهرّت وعوّدت   قليل على ما يعتريني هريرها
لماَ رأيت الناس هرّت كلابهم   ضربت بسيفي ساق أفعى فخرت

وفي صورة رائعه رسمها المتلمس نرى سلوكيات ضيفٍ طالب للقرى ليلاً، وقد صاح كما تصيح الكلاب ليهتدى في عتمة الليل إلى من يقرية. ويبدو الصوتان(النباح والاستنباح) ملونين بمفردات أخرى من المشاهد الحية المتحركة، جاءت على **هذا النحو:**

ومستنبح تستكشط الريح ثوبه   ليسقط عنه وهو بالثوب معصم
عوى في سواد الليل بعد اعتسافه   لينبح كلب أو ليفزع نوّمَ
فجاوبه مستسمع الصوت للقرى   له إتيان المهبّين مطعم

ويصف النابغة الكلاب باستخدام الصفة(عاويات):

جزى ربه عني عديَ بن حاتم   جزاء الكلاب العاويات، وقد فعل

والعواء صوت ممدود وليس بنباح، وهو لون صوتي آخر غير مارأينا فيما سبق من صور(١٣١).

ولاشك في أن المبدع الذي يعي هدفه ويحسن فنه يدفع بالمتلقي أو المتذوق للجمال إلى الدخول في صميم اللوحة الفنية، بحيث يعيش التجربة ويدخل إلى هذا الجزء من الحياة بحركتها وإيقاعها، ويتلمس الأشياء لمسًا من خلال طاقات لغوية استطاع المبدع الفذ أن يفجرها لخدمة النص الشعري أو اللوحة الفنية التي يريد تجسيد موضوعها، وبث الحياة فيها بكل مالديه من أدوات جمالية.

والشاعر الجاهلي استطاع أن يعطي للصوت بإيقاعاته المختلفة ونغماته المتباينة والمتشابهة نوعًا من الحياة المفعمة بالحركة، كما استطاع أن يعطي الجمادات عطاء مشابهًا يضفي عليها نوعًا من العنفوان الذي يسيطر على إحساس المتلقي، وكأنه يسمع الجلجلة والوسوسة والصليل والزجل.

وتجربة الشاعر الجاهلي - بحكم أنه ابن البيئة ويمثل جزءًا من وجدان مجتمعه - مع الحيوان طويلة، سواء أكان هذا الحيوان أليفًا أم وحشيًا. ومن الحيوانات الأليفة التي رسم الشاعر صوته: الحمار، وقد ورد من أصواته في الصور الشعرية:(النهاق أو النهيق، الشحاج، التعشير). والنهاق هو الصوت المطلق للحمار، وأما التعشير فهو أن يكرر النهيق في طلق واحد، وقد يستخدم للغراب، يقال: عشّرَ الغراب إذا نعق، أما الشحاج فهو رفع الصوت، وهو بالبغل والحمار أخصّ، وأن استخدم للغراب أحيانًا، كما استخدم الشحيج له إذا أسنَّ ورجّع صوته.

ولقد ورد(النهاق والشحاج) في صورة فنية لخفاف بن ندبة، **إذ يقول:**

عدل النهاق لسانه فكأنه   لمَا تخمَط للشحاج نقيب

ويلاحظ هنا صوت ثالث هو(تخمّط)، أي هدر في حدّة وغضب، وتستخدم المادة في وصف صوت أمواج البحر إذا التطمت واضطربت. ومجمل الصورة يضم أصواتًا مختلفة لحمار خفاف، ذلك الحمار الذي كان يهدر بصوته عاليًا وكأنه رئيس قوم، والصورة تشير إلى عنفوان الحمار، بينما تشير صورة عروة بن الورد إلى سلوكيات يهودية تعطي صورة لأسلوب تفكيرهم الخرافي المتعلق بدخول معقلهم(خيبر) لمن لم يكن منها، ويقضي هذا التفكير بأن من يدخل خيبر لابدّ أن ينهق ويعشرَ، وبذلك يحمي نفسه - كما كانوا يعتقدون - من الإصابة بالحمّى يقول عروة ساخرًا:

وقالوا: أحب وانهق لاتضيرك خيبر   وذلك من دين اليهود ولوع
لعمرى لئن عشّرت من خشية الردى   نهاق الحمير، إنني لجزوع

أما الحمار الوحشي، فقد حظي بصورة عدة ترصد:(رنينه وحنينه وتطريبه وغماغمه وسحيله)، ولعل أكثرها رواجًا لفظ(الرنين)، **يقول امرؤ القيس:**

أرنَ فصكَّها صخب دؤول   يعبَ على مناكبها الصبيّا(١٣٢)

والحمار الوحشي ينادى أتنه ليسوقها إلى المنهل، بينما في صورته الثانية يظهر الحمار الوحشي صائحًا بأتنه وهو مهتاج، يضربها ويصرّفها كإبل يقوم عليها أجير، **يقول امرؤ القيس:**

أرنَ على حقب حيال طروقة   كذود الأخير الأربع الأشرات

أما صورته الثالثة للصوت نفسه، فتصور الأتن ترعى الكلأ وقد صاتت صغارها طالبة الماء، فصاح بها الفحل يناديها:

تغالبن فيه الجزء لولا هواجر   جنادبها صرعى لهَن فصيص
أرنَ عليها قاربا وانتحت له   طوالة أرساغ اليدين نَحوص(١٣٣)

كما استخدم عمرو بن معد يكرب اللون الصوتي نفسه، فقال:

أرنَ عشية فاستعجلته   قوائم كلها ربذ سطوع

ويلاحظ أن استخدام الشاعرين(الرنين)- وهو الصوت الشديد المتضمن حزنًا- كان دائمًا في حالة نداء الحمار الوحشي أتنه، ويؤيد هذا المضمون الصورة التي رسمها لبيد لحمار وحشيَ مع أتنه، وقد استخدم فيها لونين من الصوت هما(رنين، وتطريب)، وهي صورة صوتية طريفة تشبه الحمار الوحشي وهو يصيح بغوِيّ مستهتر، سقاه نديمه حتى بدا **على هذا النحو:**

أضرَ بمسحاج قليل فتورها   يرنَ عليها تارة ويصوم
يطرَب آناء النهار كأنه   غوِيّ سقاه في التجار نديم

وفي صورة أخرى **يقول:**

أذلك، أم عراقيَ شتيم   أرنَ على نحائص كالمقالي(١٣٤)

ويستخدم لبيد(السحيل)، وهو أشدّ نهيقه، ويبدو الحمار في لوحته يقطّع في نهيقه الشديد الهادر وكأنه رئيس قوم يشكو اغتيالاً، أو شارب ظلّ يحتسي الخمر طوال ليله، ويترنم بصوت متقطع، **ويقول لبيد:**

يجدّ سحيله ويتير فيه   ويتبعها خِفافا في زِمال

كأن سحيله شكوى رئيس يحاذر من سرايا واغتيال
تبكّي شارب أسرت عليه عتيق ابابلية في القلال

وفي صورة زهير، يبدو صوت الحمار مثل صوت إنسان يدعو صاحبه:

كأنّ سحيله في كل فجر على أحساء يمْؤود دعاء(١٣٥)

أما الصوت الثالث الذي ذكره علقمة بن عبدة فهو(الغماغم)، وهو صوت يصدر عند الذعر، وقد صوّر علقمة ثيرانًا وحمرًا وحشية تخور من وقع الرماح:

فظلّ لثيران الصريم غماغم يداعسهنّ بالنضيّ المعلّب

وأخيرًا، تستخدم الخنساء(الحنين) حين تشبّه نواح النساء على أخيها بحنين الأتن، والحنين هو الشديد من البكاء مع تطريب وترجيع في الصوت، **تقول:**

فنساؤنا يندين نوحا بعد هادية النوائح
يحننّ بعد كرى العيو ن حنين والهة قوامح(١٣٦)

ولقد اتكأ عقل الشاعر الجاهلي على الأذن في تجميع العناصر الجمالية للصورة، ولئن كانت العين قد تدربت على اكتشاف مواقع الجمال في المنظور أو المرئي، فإن الأذن قد تدربت أيضًا على التمييز بين الأصوات، واستخراج القيم الجمالية، وتشكيلها تموّجات صوتية ملوّنة، تخدم الصورة. وقد نرى هذه التموجات الصوتية الملونة في اللوحات التي يرسم فيها الشاعر النغام، وكأنها- فعلاً- تطرق آذاننا، فنشعر بالارتباك والقلق حينًا، وبالهدوء والاطمئنان حينًا آخر، فعندما يصور عمرو بن معد يكرب نزال القوم، ترانا وقد توترت أعصابنا قليلاً، ونحن نتابع حركة المقاتلين ونسمع أصواتهم، وكأننا أمام معركة حقيقة، والسياق- كما أشرنا- يساعد كثيرًا على تحديد الموقف المتوتر هذا، ولنسمع **مايقول:**

لما وقعنا في التنازل خفخفت مثل النعام مخافة للأشقر

والخفخفة صوت متكسر نسمعه في صوت الثوب الجديد أو القرطاس إذا حركناه مثلا، وهو صوت لعله يشير إلى حركة أكثر من إشارته إلى صوت خارج من جوف النعامة كالزمار وغيره من أصوات رصدها بعض الشعراء، فلبيد- مثلاً- رسم

صوت النعام باستخدام لونين هما(الزمار وهو صوت الأنثى) و(العرار وهوصوت الذكر)، وغالبًا مايأتي الصوتان معًا في صورة جمالية واحدة، تبدو فيها النعامة مستجيبة لنداء الظليم. ويبدو التشكيل الجمالي الذي نحته لبيد على هذا النحو، وقد شبه صوت الظليم بصوت الناي:

متى ما أشأ أسمع عــرارًا بقفرة　　يجيــب زمــارًا كاليــراع المثقَّب

وينحت غيره صورة أخرى لصوت ظليم وظبي:

ولا حلّــت ظعــائنهم غـــداة　　ولاسمعــوا النزيب ولاالعـــرارا

وثالث ينحت صورة النعامة وفيه تطريب، استجابة للظليم:

تحفـــَه هقلة سطــعاء خاضــعة　　تجيبــه بزمـــار فيـــه تـرنيم[١٣٧]

وأما أبو دؤاد فيأتي بصوت الظليم منفردًا:

وبـــات الظليم مـكـان المجـِن تسمـــع بالليـــل مـــنه عـــرارا

ومثله لبيد يصف بقرًا:

أدم موشــحَة وجــون خلفـــة　　ومتـــى تشـأ تســـمع عـرار ظليم

ويرسم بشر بن أبي خازم صورة صوتية أخرى يلوّنها بعدة ألوان منها(يوحي، نقنقة، أنقاض، تراطن) وتبدو الأصوات بهذا التكوين الفني:

يوحـــي إليهـــا بانقاض ونقنقة　　كما تراطـــن في أفـدانها الروم[١٣٨]

وهو تشكيل طريف يستخرج من الذاكرة صورة لهؤلاء القوم، وهم يتجاذبون الحديث بألوان لفظية تبدو رطانة في سمع من يجهل لغتهم، كما تشير أيضًا إلى صفة هذه النقنقة وهذا الإنقاض.

ويتناول عبيد بن الأبرص هذه الأصوات تناولاً مختلفًا، فقد مرّ على أطلال أحبائه، فلم يؤنسه فيها إلاّ العرار والزمار، وقطعان النعام بين سود ورُبْد تجوب المكان، **يقول:**

قليـــلاً بها الأصـــوات إلاّ عـــوازفا　　عــرارًا زمـــارًا من غـياهب آجال

وصوت الذئب والثعلب ضرب من الصور السمعية التي قل ورودها في الشعر

الجاهلي، وكذلك صوت الأسد ونأخذ مثالاً على ذلك صورة مجازية شكلتها الخنساء في وصف أخيها صخر، **تقول فيها:**

تدين الخادرات له إذا ما سمعن زئيره في كل فجر

غير أن عروة يأتي بالزئير الفعلي للأسد، وقد شبهه بدويّ الرعد، يقول:

كأنَّ خوات الرعد رزء زئيره من اللاء يسكنَّ العرين بعثَّرا

ويشكل عبيد بن الأبرص أكثر من صورة لصوت الثعلب نختار منها قوله:

يدَب من حسّها دبيبا والعين حملاقها مقلوب

وقوله:

يضغو ومخلبها في دفّه لابدَّ حيزومه منقوب(١٣٩)

والضغاء صوت صياحه، ويبدو فيه الذلّة التي فرضها التشكيل الفني والموقف التصويري نفسه، بينما في الصورة الأولى نراه يدبّ دبيباً مقلوب العين من الخوف، وإذا، فإن دبيبه هنا يشير إلى انخفاض صوت الحركة، بحيث يكاد يختفي، تلك الحركة التي أشار إليها الشنفرى- بطريق غير مباشر- حين ذكر هرير الكلاب لسماعها صوت ذئب، أو ربما صوت ولد الضبع، ونحن نستشعر هذا الصوت الخفيف هنا **في قوله:**

فقالوا: لقد هرّت بليل كلابنا فقلنا: أذئب أم عسى فُرْعُل

ولئن كان الشنفرى- هنا- غير متأكد من مصدر الصوت، أهو الذئب أم غيره، وقد بدا خفيضاً خفيًا، فإنه في صورة أخرى يسمع هذا الصوت ضجيجاً، ويرسمه مع مجموعة من الذئاب استعواها أحدها فعوت، وكان صوتها أشبه بصراخ نساء فقدن رجالهن أو أولادهن، ويرنّ هذا الصوت عاليًا في لوحة متحركة **على هذا النحو:**

فضجّ وضجّت بالبراح كأنها وإياه نوح فوق علياء ثكّل

وقد يأتي التشكيل الفني لهذا الصوت دون تحديد درجته أو صفته بل يشار إليه عامًا، كما هو عند الأعشى وإن كان لفظ(داب) يشير إلى الصوت الماضي القوى، وهو هنا صوت البقرة الوحشية وليس صوت الذئاب، إلاّ أنه يوحي بشيء من الارتفاع:

وعين وحشيّة أغنفت فأرَقها   صوت الذئاب، فأوفت نحوه دابا

وقد لايؤتى بأي لفظ صوتي، وإنما يفهم من خلال الصورة، فالأعشي يرسم صورة الثعالب لاهية لاعبة، واللعب يصحبة الصوت غالبًا، سواء أكان خفيضًا أم عاليًا، ولعله في هذه الصورة خفيض لأنه في هيكل عبادة، **يقول:**

إن الثعالب بالضحي   يلعبن في محرابها(١٤٠)

أما النابغة فينتقي لونًا صوتيًا آخر هو(العواء)، ومادام في قفر موحش، فإنه يبدو عاليًا ممدودًا، ويقال لغة: عوى الكلب والذئب لوى خطمه ثم صوّت وصاح، وهكذا بدا التشكيل الفني لصورته:

ومهمه نازح، تعوى الذئاب به   نائي المياه عن الورّاد، مقفار

إن هذه الأصوات السمعية التي استعرضناها في صور فنية، قد استثيرت من رصيد ذاكرتنا ونحن نصوغ الصور من جديد مع الشاعر، هذه الصور التي استخدمت الرموز الصوتية أو الألفاظ الصوتية وسيلة لتجسيد مايجيش في صدر الشاعر من انفعالات تجاه الأصوات التي تحيطه، ومايحمله من أفكار ومضامين، أفرغها في تشكيلاته الجمالية التي كان من بينها لوحات تضم أنواعًا أخرى من الأصوات الحيوانية إلى جانب أصوات الطير المنوّعة.

وتحظى القطاة بتشكيل لابأس به من صور الشعراء، فالشنفرى يصف سباقًا بينه وبين قطاة إيهما يستطيع الوصول إلى الماء أولاً، **فيقول:**

وتشرب أسآرى القطا الكُدْر بعدما   سرْت قَرَبا احناؤها تتصلصل
كأنَ وغاها حجْر تيه وحوله   أضاميم من سفر القبائل نُزّل

وتشبيه أصوات القطا بأصوات جمهور من المسافرين نزلوا إلى الماء تشبيه-إلى حد ما- غريب، فالوغى في الأصل أصوات النحل والبعوض ونحو ذلك إذا اجتمعت، ويحمل اللفظ أيضًا معنى الجلبة، ولعل هذا الاجتماع وهذه الجلبة هي التي جعلت الشاعر يربط بين القطا وما أحدثته من أصوات وجلبة وجماعة المسافرين إذ تكون الجلبة والاختلاط غير المفهوم سمة غالبة عليهم، وإن كان هناك فروق في

درجات الصوت مختلط ذو رنين، ويقرنه زهير بلفظ(صوت) ثم يصورها طائرة أو تجتهد في طيرانها، فيقول:

عـند الذنابي لها صـوت وأزملة   يكـاد يخطـفها طـورًا وتهتلك

ومـادام الصقر- في هذه اللوحة- يلاحقها ويكاد يخطفها، وهي تستخرج أقصى طيرانها، فإن صوتها- لابد- وأن يكون ذا رنين مختلط، لأنه صوت خائف، بينما الاختلاط في صورة الشنفرى يشير إلى كثرة عددها وتهالكها على الوصول إلى الماء قبل غيرها، وهي لاهية غير عابئة بما يخيفها، ولعلّ خيطًا من التشابه يربط بين الصورتين مع اختلاف في التفاصيل، ومن ثم اختلاف في درجة الصوت ولونه.

ويختار المتنخل بن عويمر الهذلي لونًا صوتيًا آخر جعله(زجلا)، وهو- كما نعلم- أقرب إلى الغناء لما فيه من التطريب، وقد يكون استخدامه إشارة إلى مرح الغطاط على هذا الماء الذي صوره **بقوله:**

وماء، قد وردت، أميم، طـام   على أرجـائه زجـل الغطاط(١٤١)

ويطل الحمام من لوحات الشعراء الفنية، فينشينا بغنائه ويشجينا بنوحه، وعنترة يرصد اللونين من خلال مواقفه النفسية، ولقد كان أكثر الشعراء ولوعًا بصوت الحمام، وملامح صوره توشي بأن غناء الحمام كان يأتي في التشكيل الحزين، سواء أكان هذا الحزن صادرًا عن فقد موت أو فقد سفر ورحيل، ومن اللون الأول اختار غير عنترة تشكيلاته، ومن هؤلاء بنت مالك بن بدر من بني فزارة، حين قتل أبوها في حرب داحس والغبراء، **فقالت ترثيه:**

إذا سجـعت بالرقمتـين حمـامة   أو الـرسّ فابكي فـارس الكتعان

وسـجع الحمام هديله على جهة واحدة، وهو أشبه بفواصل الشعر من غير وزن، وذلك لأنه يصـدر من الحمـام بموالاة الصـوت على طريق واحد، وفيـه تطريب وحنين. ولعل طبيعة هذا الصوت تثير مواجيد النفس، خاصة إذا كان المرء في حالة حزن، كأن يموت له عزيز، أو يرحل حبيب، وهي حـالات ومواقف تستدعي من الشـاعر أن يسـتخـدم من الألون الصـوتيـة للحـمـام مايوافق حـالتـه النفسيـة وموقفه

الشعوري، كما نرى في التشكيل الفني لعلقمة الفحل، إذ يقول راثيا قتلى قريش يوم بدر، ومن بينهم ابنا خاله عتبة وشيبة ابنا ربيعة:

ألاَ بكيت على الكرام بني الكرام أولي الممادح
كبكا الحمام على فروع الأيك في الغصن الصوادح
يبكين حزني مستكينات يرحن مع الروائح
أمثالهن الباكيات المعولات من النوائح

والمفردات الصوتية هنا إنسانية أكثر من أن تكون للطير، ماعدا(الصوادح)، فالبكاء والمعولات والنوائح ألصق بالإنسان، ولكن التشكيل الفني مزج بين الإنسان والحمام، فبدت الصورة ملوّنة بأصوات مختلفة، كلها حزينة حزنًا يليق بالموقف الباكي ويتفق مع موقف ندب الميت القتيل خاصة، هذا وقد نرى في الجانب الثاني من الصوت الحزين، الصوت الذي يلّون فراق الأحبّة ورحيلهم وبعدهم عن العاشق من المبدعين هؤلاء. ويتصدر عنترة هؤلاء جميعا في تلوين تشكيلاته الفنية بهذا اللون الصوتي الحزين، وأكثر مارسمه كان الندب، والدمع، . والندب- كما مرّ معنا سالفًا- هو بكاء الميت وتعداد صفاته والدعاء بحسن الثناء عليه كأن تقول النادبة مثلا:(وافلاناه، واهناه. . .إلخ)، وهو في كل صوتُ حزين باك يثير الشجن.

وقد استخدمه عنترة- بكثرة- مع الحمام والطير عامة، كما استخدم(النواح) و(النحيب) وهما معروفان يشيران إلى رفع الصوت بالبكاء، ومن صوره في هذا قوله يخاطب فيه عبلة:

كيف السلوَ وماسمعت حمائما يندين إلاَ كنت أول منشد

وفي صورة مماثلة تمامًا مع تغيير الكلمة الأخيرة من البيت، يقول:

كيف السلو وماسمعت حمائما يندبن إلا كنت أول باكي

وعليه. فيكون(الإنشاد) هنا هو البكاء عنده لتشابه السياقين تمامًا. ويجعل عنترة الطير- بوجه عام- يندب أيضًا وينوح، **يقول في إحدى صوره:**

ياطائرًا قد بات يندب ألفه وينوح وهو مولهَ حيران

والندب-هنا- ندب فراق لاندب موت، ونوح الطير ولهُ وحيرة، بينما لم يبيّن في البيتين الأولين سببا لندب الحمام، وأن كان قد أثرّ فيه فاستبكاه، وقد ينوح الطير فيشوقه، ويجسدّ هذا الشوق **بقوله:**

وماشاق قلبي في الدجى غير طائر   ينوح على غصن رطيب من الرند

ويشجيه الحمام بنوحه كذلك:

ولقد ناح في الغصون حمام   فشجاني حنينه والنحيب
بات يشكو فراق ألف بعيد   وينادى: أنا الوحيد الغريب

والربط- هنا-واضح بين النوح وفراق حبيب بعيد، ولذا، فإن النوح فيه أشبه بالأنين والحنين(وهما التأوّه وترجيع الصوت بحزن شديد) منه بالنواح بمعناه المعهود، ومن ثم فإن الصوت يبدو أكثر انخفاضاً.

وقد يشير الشاعر إلى درجة الصوت في النواح، حين يصفه بالعلو، ثم يشعرنا بأن نوحه أعلى صوتا من نوح الطير لأنه أشدّ تألمًا وأكبر همّا وحزنًا، يقول في تشكيله:

وفي الوادي على الأغصان طير   ينوح، ونوحه في الجو عال
فقلت له، وقد أبدى نحيبًا   دع الشكوى، فحالك غير حالي

ولم لايكون نواح عنترة أعلى صوتًا وهو الذي علم الطير والحمام البكاء والنواح:

ألم تسمعي نوح الحمائم في الدجى   فمن بعض أشجاني ونوحي تعلموا

ذلك النواح الذي يجعل من دموعة فيضاً لايشبهه فيض، ورغم هذا، فلعل الشاعر يطلب من الحمام أو الطير أن يسعفه بنوحه، وكأنه سبب فقط لإثارة مواجعه ومواجيده، يقول مستعرضاً حالته الوجدانية:

زدني من النواح واسعدني على حزني   حتى ترى نحيبًا من فيض أجفاني

وقد يسأل الطير أيضاً عما إذا كان قد شجا غيره من العشاق الباكين، وفي سؤاله يرفع صوته منادياً باكيًا معاتبًا، وفي تشكيله هذا يستخدم أكثر من لون صوتي (سأل، انين، حنين، نادى، هتف)، وهي ألوان عرضنا لها سابقا، **يقول:**

وسألت طير الدوح كم مثلي شجا   بأنينه وحنينه المتردّد

ناديته ومدامعي منهلةٌ   أين الخلي من الشجيِّ المكمد

لو كنت مثلي مالبثت ملاوة   وهتفت في غصن النقا المتأوِّد

والأصوات هنا مقسمة بين الشاعر والطير، فللطير الحنين والأنين، والهتاف مشترك بينهما، ويستقل الشاعر بالسؤال والنداء، وفي صورة أخرى نجد صوت الطير غناء وإن كان يتضمن الحنين أيضاً، وهنا يكون الشاعر قد حدد وصفًا للصوت- كما حدد ماقبله- هو الحنين والغناء، **يقول:**

وقد غنّى على الأغصان طير   بصوت حنينه يشفي الغليلا(١٤٢)

ولأول مرة يرى عنترة أن غناء الطير- وإن كان حنينًا- يشفي غليله، ولعل ذلك بسبب أنه أبكاه فأراح صدره مما يحمل من نيران شوق وحسرة وفراق، والدمع يغسل القلوب كما يقال.

وقد نسمع غناء الحمام عند الطفيل الغنوي بصورة مغايرة، فهو مثل غناء السكارى:

يغنّي الحمام فوقها كل شارق   غناء السكارى في عريش مظلّل

وإذا، فهو غناء متقطع يعلو وينخفض بترديد غير منتظم، ولا يبدو في التشكيل حزينًا، وإن بدا عليه الوهن أما عنترة فيستخدم(الهتاف والتغريد) في صورة أخرى، وقد يكون التغريد والسجع أكثر المفردات الصوتية التي تصاحب ذكر الحمام وتميز صوته، **يقول:**

وقد هتفت في جنح ليل حمامة   مغردة تشكو صروف زمان

ومن الملاحظ أن عنترة- فيما عرضنا له من صور- قد استخدم عدة ألوان صوتية، منها(ندب، نواح، حنين، ترديد، نداء، شكوى، انين، هتاف، غناء،

تغريد) وهي أصوات يلعب البعد الإنساني فيها دوره، فالألوان هذه ترد عادة في وصف صوُت الإنسان في مواقف مختلفة، وأكثرها التصاقا بصوته:(الندب، النواح، النداء، الشكوى، الأنين، الهتاف، الغناء) أما التغريد فهو بالحمام والطير أخصّ إضافة إلى السجع.

وبعد، فَلِمَ يحرص الشعراء على رسم مواجيدهم من خلال استعراض بكاء الحمام ونواحه؟؟ هناك خرافة عربية قديمة- لعلها تفسر هذا الربط- قد انتشرت في البيئة الجاهلية، تزعم أن هديلاً كان على عهد نوح فقدته أنثاه فبكته، وغدت كل نائحة من الحمام تنوح عليه، ربما تضامنًا ومشاركة وجدانية. ولقد استفاد الشعراء القدامى من هذه الخرافة في تشكيل بعض صورهم الفنية، خاصة حينما كانوا يحكون قصة حزنهم على فراق حبيب، وهو ما عانت منه الحمامه المذكورة. ولقد تعرض النابغة لهذه الخرافة أثناء بكائه على أطلال حبيبته التي رحلت فغدت ديارها ملعبًا لصروف الدهر، تتعاورها الأنواء، وهو يشكل صورته الفنية متضمنة هذه الخرافة القديمة **على هذا النحو:**

بكاء حمامة، تدعو هديلا   مفجَعة، على فنن، تغنَي

وقد ربط النابغة- هنا- بين البكاء والفجيعة والغناء والدعاء، وكلها أصوات يختلط فيها الصوت الحزين بالحنين الصادر عن الغناء عادة، ولعل الحزن المزمن- عند هذه الحمائم- فرض هذا الصوت الحنون، الذي خفَت حدّته مع الزمن، وأصبح- فيما بعد غناءً هادئًا وصدى لفجيعة أو فاجعة قديمة.

وأما تطريب الطير، فيرى فيه امرؤ القيس لونه المفضل الذي يصف من خلاله ربق الحبيبة الشبيه بالمدام والغمام والخزامى، **يقول:**

يعلَ به برد أنيابها   إذا طرَب الطائر المستحر(١٤٣)

والتطريب هو الغناء بترجيع الصوت، وهو صوت فرح يتسم بالطول والامتداد، ويشعر بالراحة التي أوحى بها التشكيل الفني المتكئ على البعد النفسي للشاعر في موقف نشوة.

ولئن كان الحمام قد عبّر عن الفرح حينًا والحزن حينًا آخر، بكل ألوان صوته

ودرجاته، فإن الغراب اقترن بلون قاتم لايخرج عن الشؤم والمصائب وقسوة الزمن، ولذا كانوا يقرنونه بالبين، وتنحصر ألوانه الصوتية في المفردات(شحيج، نعيب، صوت، نواح، ندب، صياح، نعيق).

وشحيج الغراب ترجيع صوته وهو مسّن، وهو كلما كبر غلظ صوته، حاله حال الإنسان، وقد ورد **في صورة الأعشي:**

إني أخاف الصرم منها   أو شحيج غرابها

والربط- هنا- بين البين والفراق وشحيج الغراب واضح انطلاقًا من هذا الفكر الحضارى الذي يعطى الكائنات قدرات خرافية أحيانًا، كأن يعتقد أنها تسيِّر حياته إلى الخير إن كان يتفاءل بها أو عكسه إذا كان يتشاءم بها، وتراثنا الحضارى في هذا له باع طويل لوّن الإبداع بألوان متعددة.

ولقد استخدم عامر بن الطفيل صيغة المبالغة حين وصف حصانه في المعركة، فقال- مازجاً بين صورته وصورة الغراب:

متقارب الحنكين شحّاج الضحي   أرِنُ كأنَّ جناحه مشدود

وأما(النعيب) فهو صوت الغراب المرتفع وكأنه صياح، وقد استخدمه عبيد بن الأبرص في صورتين، **يقول في إحداهما:**

وأبو الفراخ على خشاش هشيمة   متنكبا إبط الشمائل ينعب

وفي الأخرى يؤكد على مضمون الشؤم والخراب إلى درجة الفناء:

ولقد شببنا بالجفار لِدارم   نارًا بها طير الأشائم ينعب

وأما الصوت دون تمديده، فقد استخدمه عنترة موحيًا بالخوف من إيحاء هذا النعيب، **يقول:**

ياعبل كم يشجي فؤادي بالنوى   ويروعني صوت الغراب الأسود(١٤٤)

وذلك لأنه- حسب اعتقادهم- ينذر بفراق وشيك، وعنترة ابن مجتمعه بما لديه من فكر حضاري يرى في هذا الاعتقاد الخرافي جزءاً من الحياة، تلك الحياة

الخاضعة لتاريخ طويل من الغيبيات.

ويعكس صوت الغراب هذا حالة عنترة النفسية، وهنا، يندفع متجاوبا عاطفيا معه، فيجيبه، ثم يرسم هذه الاستجابة **بقوله:**

ينوح على إلْف له، وإذا شاكا   شكا بنحيب، لابنطق لسان
ويندب من فرط الجوى فأجبته   بحسرة قلب دائم الخفقان

وصوت الغراب هنا- بألوانه- يختلف عن صوته عند عبيد، لاختلاف المواقف وتباين العواطف.

وينتقل عنترة إلى لونين آخرين لصوت الغراب، وهما(الصياح والنعيق)، وقد يوحيان بالارتفاع، **يقول:**

إذا صاح الغراب به شجاني   وأجرى أدمعي مثل اللآلي

ويقول:

ياعبل، كم تنعق غربان الفلا   قد ملَّ قلبي في الدجى سماعها

والحمام والغراب عند عنترة لايختلفان كثيرًا في تجسيد معاناته، فالحمام يندب ومثله الغراب، وهما يبكيان وينوحان من فرط الجوى والشوق، ويدفعانه إلى البكاء، بل يستثيران أشجانه وشكواه، وقد يتجاوب ويغلبهما ويتفوق عليهما شوقًا وألمًا وبكاءً وحسرة، فإذا كانا يعانيان من نار الفراق، فهو يكتوى بها، وهكذا نجد أن صوت الحمام وصوت الغراب بألوانهما ودرجاتهما وصفاتهما عند عنترة يختلفان عنهما عند غيره من الشعراء، فعند هؤلاء، يغرد الحمام ويغني ويطرب علاوة على بكائه ونواحه، بينما عند عنترة يغلب عليه الندب والنواح، والغراب عند هؤلاء نذير شؤم وخراب وموت وفناء، وهو عند عنترة نذير فراق أحيانًا، وعاشقٌ يبكي أليفه الذي رحل كما يرحل المسافر أو كما ترحل حبيبة عنترة، فإذا ندب وناح فإنه يندب وينوح من فرط الجوى والشوق وليس ندبًا جنائزيًا كما هو الحال عند غيره، حتى في صورته التي يشير فيها إلى الروع والفزع، فإنه لايشعرنا بنوى الموت، وإنما بنوى رحيل لاأكثر، ولذا فإنه يستخدم(النعيب) على غير استخدام غيره، حيث

يتضمن الغناء المحتوم، ماعدا ما جاء في تشكيل لقيط بن زرارة، إذ ربط بين النعيب والشوق حين ذكر أطلال الأحبة، ولم يتعرض للفناء أو نذير الموت، وكأنه في هذا يشارك عنترة الموقف النفسي من الغراب ونعيبه، من حيث إثارته للشوق، يقول لقيط:

بكيت لعرفان آياتها   وهاج لك الشوق نعب الغراب

ومع ذلك، فقد كان الغراب عند العرب أكثر شؤمًا من جميع مايتطيّر به في باب الشؤم كما يخبرنا الجاحظ.

ويسوقنا الكلام عن الغراب إلى استعراض ماجاء في(البوم والصدى) من شعر، ذلك الطير الذي يوحي بالانطباع نفسه، وهو والغراب من المفردات المشئومة في نظر العربي القديم. ولقد أمدّ البوم الشعراء بمجموعة من التشكيلات الفنية، وأثار عندهم عواطف متباينة، أظهرُها العاطفة القاتمة الناتجة عن النظرة السوداوية التشاؤمية والرؤية الخرافية.

ورؤية المبدع- عادة-وليدة التحام الروح بالمادة، كما هي وليدة الموروث الحضاري، والامتزاج الحقيقي بين قلب المبدع وعقله من جهة، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة حوله من جهة أخرى، ولذا يعمل الخيال عنده على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة والموروثات، وذلك لأن الخيال- كما يقول كولردج- قوة تركيبية سحرية تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة، كما أن التفكير العميق لايبلغه إلا ذو إحساس عميق. والشاعر الجاهلي ذو إحساس عميق، ومن خلاله استطاع خلق التوازن بين إرادته الواعية وغير الواعية، ومن خلال فهمه ورؤيته وفكره استطاع أن يصوغ نصوصًا جمالية تثير لدينا مشاعر جمالية، وبفعل خياله الخلّاق استطاع أن يجسدّ الصور أمامنا وكأنها واقع محسوس، مرئي ومسموع.

ومادام الشعر نبع وجدان الشاعر، وهو جزء من وجدان مجتمعه، ويؤمن بما يؤمن به هذا المجتمع فإن رؤيته الشعرية- فيما يتعلق بالبوم- رؤية يلعب فيها الفكر الميثولوچي ويلونها ويوجهها بحيث يرى البوم رمزًا للشؤم أو الفراق أو الخلاف من

جهة، وأنيسًا في الصحراء يصدح كالقيان كما يقول أسماء بن خارجة من جهة أخرى، وإن كانت الرؤية الثانية نادرة في الشعر الجاهلي، تبعًا لرؤية المجموعة في ذلك الزمان، وهي رؤية تشاؤمية كما قلنا. فإذا كانت متفائلة أو فيها مسحة من تفاؤل، فإنها تجعل من النعيق غناءً ومن النئيم صداحًا. وتأسيسًا على ذلك كله، فقد لوّن الشاعر الجاهلي صوره الفنية في هذا الجزء من تصويره بألوان ومفردات صوتية من بينها(يؤنس، يبكي، يصيح، يستتيه، يشتكي، ينادى، ثم: صداح قيان ناقوس، نئيم، تغريد، تنعّم، زقاء).

ويأتي الأعشى ليستفيد في تشكيله من المفردة الأولى ويقرنها بالصحراء. والمرء في هذا الركن الكئيب يحتاج عادة إلى من يؤنسه حتى وإن كان هذا الأنيس بومًا، وهذا ماشعر به الأعشى، وقد فرض عليه شعوره هذا التشكيل:

ويهماء بالليل غطشي الفلاة يؤنسني صوت فيّادها

وفي صورة أخرى يقول:

لايسمع المرء فيها ما يؤنسَه بالليل إلاّ نئيم البوم والضُوَعا(١٤٥)

ولكونه في الفلاة ليلاً، ولليّل وطأته التي تزيد من الوحشة، فإن حاجة الشاعر للأنس هنا ضرورية، ومن هنا كان هذا اللون في الصورتين.

والنئيم صوت فيه ضعف أشبه بالأنين، ويشعرنا الفعل(يؤنس) بالصوت الخفيض أيضًا، والجمع بينهما يعطي شعورًا بأن مايسمعه الشاعر لاينفّره، فإذا أضفنا لفظ(الضوع) وهو طائر ليلي كالهامة يصدح إذا أحسّ بالصباح، فإن صورة الأنس وعدم الوحشة تعكس إحساس الشاعر في تلك اللحظة، علاوة على أن لديه نظرة تفاؤلية، وعادة ماتكون منطلقة مرحة، ولعلها انعكاس لحياته اللاهية التي ترى كل شيءعذبًا رقيقًا، وكل صوت نغمًا وصداحًا، حتى وإن كان صوت بوم.

وإذا كان البوم يؤنس الأعشى، فإن صوته في أذن أسماء بن خارجة صداح وعزف آلة، وهو في هذا قريب من الأعشى في الرؤية والموقف النفسي، وانطلاقا من تأمله هذا وعاطفته تجاه هذا المخلوق لحظة تصويره ورسم موقفه الشعوري

نحوه، شكّل أسماء صورته هذه:

وبه الصدى والعزف تحسبه   صدح القيان عزفن للشَّرْب

أما الأسود بن يعفر، فيسمع صوت البوم تغريدًا في الأصيل، فيقول:

نفع قليل إذا نادى الصدى أصلًا   وحان منه لبرد الماء تغريد

وقريب من هذه الرؤية، تشكيل ربيعة بن مقروم إذ **يقول:**

في مَهْمهٍ قذف يخشى الهلاك به   أصداؤه ماتني الليل تغريدا

والتغريد تمديد الصوت، ولاشك في أن الصحراء تزيده طولاً. ورغم أن التغريد يؤنس، إلاّ أنه هنا يشعر ببعض الوحشة، وإذًا، فإنه أنس من نوع خاص يشعر به الساري في صحراء قفر يحتاج فيها إلى أنيس وإن كان بُومًا. ويسمع المرقش درجة مختلفة للصوت، وهو صوت عالٍ منتظم الاهتزازات والترددات، وكأنه نواقيس تضرب في هدأة الليل، ولعل انتماءه لدين النصارى قد أسهم بهذا الإيحاء، والناقوس مضراب يضربونه إيذانًا بحلول وقت صلاتهم، وبه لوّن تشكيله متضمنًا عاطفته:

وتسمع تزقاء من البوم حولنا   كما ضربت بعد الهدوء النواقس

والصياح من المفردات الصوتية التي استخدمها عبيد بن الأبرص في تكوين صورته، وقد قرن هذا الصوت بالهام، وهي- لغة- أنثى البوم، وذكرها(الصدى)، ويشعرنا التشكيل بالوحشة والخوف وانعدام الأنس، والفعل(تصيح) في هذا الوصف المنطلق من الموقف النفسي للشاعر أكثر دقة في استخدامه من المفردات الصوتية السابقة الذكر، وهكذا تتدخل الأحاسيس في إضفاء مسحة من التفاؤل أو مسحة من التشاؤم على الصورة الفنية التي رسمها الشعراء، **يقول عبيد:**

وخرق تصيح الهام منه مع الصدى   مخوف إذا ماجنّه الليل مرهوب

وقريب من هذه الصورة مارسمه المرقش الأكبر **بقوله:**

دارت رحانا قليلا ثم صبحهم   ضرب يصيح منه حلة الهام

ويلاحظ أن معظم الأبيات هنا، يبدو الليل فيها من ألوان الصورة، بينما نرى الصبح في الصورة الأخيرة، والليل يعطي شعوراً بالغموض والقتامة، بينما الصياح يشعر بالارتياح، غير أن الصورة الأخيرة تضم موقفًا داميًا، هو موقف حرب يكثر فيه القتل، وإذًا، فَلِمَ استخدم الشاعر الفعل(صبح) مادام الصباح يشعر بالارتياح والتفاؤل مثلا؟؟، إن استعراض التشكيلات الفنية التي جاء الفعل فيها تشير إلى معارك، واستخدام(صبح) فيها منبثق من تصور ميثولوچي لنجمة الصباح(الزهرة) التي اشتقوا من اسمها الفعل(صبّح)، ذلك الاعتقاد القاضي بالتقرب- صباح الغزو- إلى آلهة الحرب(نجمة الصبح) حسب منطقهم، وهي التي عرفها البابليون القدماء متصفة بالقسوة، تلك التي(تجعل الأخوة يقتتلون، وتقلب كل شيء رأسًا على عقب) كما تقول الملحمة البابلية، وهكذا يكون تشكيل المرقش مقبولاً.

ومثله تشكيل عبيد، وقد ضمّنه مافعله اللخميون بقومه من تحريق وتعذيب، **يقول:**

في كل واد بين يثرب فالقصور إلى اليمامه
تطريب عان، أو صياح محرق، أو صوت هامه

ولون (الصياح) رغم إيحائه القاتم الذي نشمّ منه رائحة الموت هنا، إلا أن عمرو ابن معد يكرب لوّن به صورة غير متوقعة، غريبة، جعل فيها صياح البوم كصياح الندامى والشرب في بيت خمّار، كما جعل له وقعًا آخر يشعر ببعض المرح وعدم الاتزان.

لصاحت تنادى الهام منهم بأرضنا   صياح الندامى حول بيت تجار(١٤٧)

مع أن الموقف دام أيضًا، يشير إلى تقتيلهم الأعداء تقتيلاً شديدًا، إلاّ أن رؤية الشاعر وموقفه النفسي حينها أباحا له هذا التشكيل. والبوم يستتيه الضيفان أيضًا كما يقول عتبة بن بجير المزني، وإن كان الأرجح صدى الصوت عامة:

ومستنبح بات الصدى يستتيهه   إلى كل صوت فهو في الرحل جانح

(وينادي) في صحراء مهولة آخر الليل كما يقول الأعشي:

أقضّي بها الأهوال في كل قفرة   ينادي صداها آخر الليل بومها

وهي صورة يتخللها القلق والتعب على عكس صورته السابقة، ونداء البوم يشير إلى ارتفاع في الصوت، بينما اللون الصوتي الذي استخدمه في صورة مشابهة علقمة بن عبدة يبدو مختلساً خفيضاً، يقول:

بمثلها تقطع الموماة عن عرض إذا تبغّم في ظلمائه البوم(١٤٨)

وفي النهاية نسمع أنثى البوم في تشكيل عروة مجيبة شاكية، وهنا تبدو أكثر أنساً وضعفًا، يقول:

تجاوب أحجار الكناس وتشتكي إلى كل معروف تراه ومنكر

وقد تشير الشكوى هنا إلى اعتقادهم بأنه، إذا لم يؤخذ بثأر القتيل، تخرج من قبره هامة تظل تصرخ: "اسقوني اسقوني" حتى يؤخذ بثأره، وقد أشار إلى هذا الفكر الأسطوري ذو الإصبع العدواني بقوله:

ياعمرو إلاّ تدع شتمي ومنقصتي أضربك حتى تقول الهامة اسقوني

ويذكر ابن الأعرابي أن العرب كانوا يتشاءمون بالبومة إذا وقعت على بيت أحدهم فكان يقول:(نعت إليّ نفسي أو أحداً من أهل داري)، فجاء الحديث النبوى الشريف(لاعدوى ولاطيرة ولاهامة ولاصفر) ينفي ذلك ويبطله كما كانوا يزعمون أن الهام طائر صغير يمثل نفس الإنسان ينبسط في جسمه، فإذا مات أو قتل لم يزل مطيفًا به في صورة طائر يصرخ على قبره مستوحشًا، كما يزعمون إنه يكبر حتى يصير كضرب من البوم تصدح في الديار المعطلّة كما يقول المسعودى في مروجه(١٤٩).

وإذا عدنا إلى نصوص جاهلية أخرى ترصد لصوت البوم نجد لبيد بن ربيعة يجعل البوم باكيًا لما أن سمع شجو مثيله، فيقول:

ولقد قطعت وصيلة مجرودة يبكي الصدى فيها لشجو البوم

ونختم بتشكيل طريف رسمه سويد بن أبي كاهل لعدو يأكل الغيظ قلبه، وهو متبختر يدّعي القوة في غياب الشاعر بينما يضعف في حضرته، وكل ذلك حسداً منه، يقول سويد، وفي قوله مسحة تشاؤم:

ربَ من أنضجت غيظا صدره قد تمنَى لي شرا، لم يطع
مزيد يخطر مالم يرني فإذا أسمعته صوتي انقمع
لم يضرني غير أن يحسدني فهو يزقو مثل مايزقو الضوع(١٥٠)

تلك هي التشكيلات التي رصدت للبوم صوته، بدرجاته وصفاته، تلك التي تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، وبين القوة والضعف، وهي توحي بالخوف والتشاؤم كما توحي بالأنس، تبعًا لحالة الشاعر النفسية في مواقفه المختلفة، رغم أن المبدع- ساعة تكوين صورته وانطلاقًا من موقفه النفسي حينها- كان يعيش موضوعه بكل وجدانه، ويخلع عليه عاطفته، ويستغرق في تأمله، ثم ينتهي إلى تشكيل يحقق الوحدة الحيوية وراء كل الجزئيات، من خلال التحام الذات بالموضوع، والروح بالمادة.

ورؤية الشاعر للوجود، والتي يجسدها عمل فني متماسك، تحتضن حالته الباطنية وتعبر عن تجربته وتنطوي على حقائق كونية أو فلسفية أو نفسية أو غير ذلك، وبقدر سيطرة الشاعر على اللغة والأدوات الفنية ورموزها، بقدر ماينجح في إدخالنا إلى عالمه هذا، وباستثماره لخصائص الألفاظ أو الأصوات وإيحاءاتها، يصل إلى عمل فني ناجح يعطي من الدلالات مايلقي الضوء على المضامين الفكرية التي يتعرض لها في صياغته ويدفعنا إلى مؤازرة رؤيته أو الاقتناع بملامحها الموحية.

إن طبيعة الشاعر وقدراته الفنية وسيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه، كل ذلك يتحكم في قيمة العمل الأدبي، كما يستطيع أن ينقل للمتلقي الانفعال بالموقف والتأثر به كما انفعل بالموقف نفسه الشاعرُ قبلَ وعند تسجيله فنيا.

والمبدع الجيد الذكي يستطيع أن يشيع إحساسًا معينًا دون غيره، من خلال التأثير الرمزي عن طريق الصورة، والتأثير العاطفي عن طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال. فطرفة- مثلاً- يختار الفعل (اصفرى) في صورته **فيقول:**

يالك من قبَرة بمعمر خلا لك الجو، فبيضي واصفرى

فيشعرنا بأن القبَرة هذه قد امتلكت حرية واسعة بخلوّ الأودية الواسعة إلاّ منها،

وهو جوٌ يوحي بانعدام القيد والمنافس، ويهيئ للانطلاق، والصفير- وهو صوت قوي- يتلاءم مع هذا الجو المفتوح المهيًا للسيطرة والاستفراد وحرية السلوك والتصرف دون اعتراض. ويمكن أن ينطبق هذا التصوير على من تهيًا له فرصة الاستفراد بسلطة مثلاً، وقس على ذلك الموضوعات والمواقف الأخرى المشابهة.

ولعلّ تشكيل طرفة هذا هو النص الوحيد الذي تعرّض لذكر صوت القبرة، بينما استحوذ صوت الديك على أكثر من صورة. والديك مخلوق أليف حرصت التشكيلات على تأكيد هذه الصورة له، من خلال سياق يوحي بهذا الملمح. فالممزق العبدى ينيخ ناقتة في مكان ما باليمامة، فبدت على هذا النحو:

أنيخت بجو يصرخ الديك عندها وباتت بقاع كادئ النبت سملق(١٥١)

والصراخ يوحي بالقوة والارتفاع، وهو ألصق بالإنسان من الديك، وليس صوته، ولعل استخدام الشاعر لهذا اللفظ بالذات يشير إلى بعض الوحشة في المكان، بينما استخدم الأعشى لفظ(الصياح) وهو صوت الديك، كما إنه صوت مشترك- حسبما- يقول ابن سيده في مخصصه- ويأتي الصوت في تشكيل الأعشي على النحو **التالي:**

أرحنا نباكر جدّ الصبوح قبل النفوس وحسّادها
فقمنا، ولما يَصِحِ ديكنا إلى جونة عند حدّادها

والصورة تعطي الإحساس بالمكان الآهل، وصياح الديك- وهو صوته الفعلي- طبيعي في استخدامه هنا وفي هذا الجو الأنيس، بينما الصراخ أتي في الصورة السابقة ليشعر بأن الجو يفتقر إلى بعض الأنس لا الأنس كله. وقريب منه ماقاله لبيد:

لدن أن دعا ديك الصباح بِسُحْرة إلى قدر ورِد الخامسِ المتأوّب

واستخدام الدعاء هنا على سبيل الاستعارة كما هو الحال مع(الصراخ) سالفًا، هذا، وقد استخدم غيره(الصوت) منفردًا دون تحديد، موحيًا **بالألفة:**

واني وصوت الديك لايستفزني ولابرقُ خُلب في كذوب معمّم(١٥٢)

ويعود لبيد إلينا مرة أخرى مستخدمًا(منطق الدجاج)، وليس للدجاج منطق لأن

النطق لابد أن يكون صادراً من متكلم، ومع ذلك فالصورة توحي فعلاً بالأنس والحياة والحركة في النهار، ويصف لبيد في هذه الصورة عدول قومه عن متابعة الطريق عندما سمعوا صوت الدجاج وضرب الناقوس، إذ عرفوا حينها أنهم مشرفون على قرى كرهوا دخولها، فتجنبوها، **يقول:**

فصدّهم منطق الدجاج عن العهد وضرب الناقوس فاجتنبا

الصور الصوتية للحشرات

لم يهمل الشاعر الجاهلي صوت الحشرات، فذكر صوت النحل والجندب والذباب وغيرها. وهي أصوات ضعيفة عادة، وتكمل ألوان لوحة الحياة التي حاول المبدع رسمها وتسجيلها برؤى مختلفة تحكمها في الغالب الواقعية وتحمل ملامح صحراوية. ولقد استخدموا ألوانًا محدودة في رصد صوت الجنادب، منها(صرير، فصيص، صياح). والجندب- كما يقول ابن سيده في المخصص- أصغر من الصدى يكون في البراري، وهو- كما يقول أبو حنيفة- مثل الجرادة الصغيرة، ويجعل ابن منظور(الصرير) للجنادب إذا امتدّ وكان فيه تخفيف، وصورة الأعشى تحمل هذا الملمح، يقول:

وبيداء يلعب فيها السراب لايهتدى القوم فيها مسيرا
قطعت إذا سمع السامعو ن للجندب الجون فيها صريرا

أما الفصيص فهو صوت ضعيف يقرب من الصفير الخفيض، وقد رسمه امرؤ القيس في معرض حديثه عن أتن ترعى الكلأ وقد صاحت صغارها طالبة الماء، ثم صاح بها الفحل يناديها، **يقول امرؤ القيس:**

تغالين فيه الجزْء لولا هواجر جنادبها صرعى لهنّ فصيص[١٥٣]

والمثقب العبدي يذكر صرير الجنادب في شدة الحرّ وهي تركض بأرجلها في أجنحتها، فيقول- مفضلاً اللون(صياح) على سبيل الاستعارة ولعله **أعلى أصواتها:**

وصاحت صواديح النهار واعرضت لوامع يطوى ريطها وبرودها

والكلمة الأولى في البيت وردت عند لويس شيخو(آمت)، مع اتحاد الروايتين في باقيه. واستخدام لفظ(صواديح) اسمًا للجنادب يوحي بصوت منغم منتظم، فالفعل صدح يعني رفع صوته فأطرب، يقال: صدح الطائر صدحًا وصداحًا، ويقال: صدحت المغنية وصدح المزهر فهو صادح وصدّاح، والمادة- عامة- توحي بالأنس الذي ساعد ذكر النهار على استشعاره.

أما النحل، فقد جعل له الأعشي زجلاً، والزجل في الأصل هو التطريب ورفع الصوت، ويصفه الشاعر هنا حائمًا حول مايوقده مشتار العسل ليهرب النحل من دخانه، رافعًا صوته، ودرجة الصوت هذه لمسناها في(أهل)، يقول:

نحلا كدرداق الخفيضة مر عوبًا، له حول الوقود زجل
في يافع جون، يلفَع بالصحرى إذا ماتجتنيه أهل(١٥٤)

ولقد لفت الذباب أيضًا انتباه الشاعر الجاهلي كما شدّ صوته انتباهه، فسجّل له صورة أنيسه، يبدو صوته فيها(غناء) كتغريد الحمام عند المثقب العبدى:

وتسمع للذباب إذا تغنّى كتغريد الحمام على الوكون

وعند عنترة كأن تغريده غناء الشارب المترنم:

وخلا الذباب بها فليس ببارح غردًا كفعل الشارب المترنّم

ثم يجعل له هزجًا عندما يحك ذراعه بذراعه كما يقول، والهزج عامة أنغام خفيفة راقصة، وهاهي ذي صورته الطريفة البديعة:

هزجًا يحك ذراعه بذراعه قدح المكبّ على الزناد الأجذم

والصورتان تبدوان مرحتين تعكسان الحالة النفسية حينها للعبدي وعنترة، حيث كانا يريان أن صوت الذباب غناء وتغريد، رغم كون الذباب مقيتًا مزعجًا لمضايقته المرء وأذاه، ولكن الموقف النفسي عند الشاعرين جعلهما لايريان إلا هذا الوجه المرح، وبناء عليه، فقد تصور المنخل بن عويمر الهذلي صوت البعوض جلبة ركب ذي زياط، انطلاقًا من تصوره وموقفه النفسي، وهو تصور غريب وإن كان يفيد اختلاط الأصوات والمنازعة واختلاف الأصوات العالية، يقول:

كأنَ وغى الخموش بجانبيه وغى ركب، أميم، أولى زياط(١٥٥)

وبعد، فإن حاسّة السمع عند الشاعر الجاهلي مرهفة بلغت درجة عالية من الدقة في التمييز بين الأصوات بدرجاتها، ولكن رصدها- كان أحيانًا- يخضع لظروفه النفسية ونظرته للحياة لحظة تسجيله للمشهد، وقد يكون- من ثم- الصوت حزينًا مثقلاً بالألم والابتئاس حينًا، وفرحًا سعيدًا حينًا آخر، ولاشك في أن ذاتية المبدع وموقفه الانفعالي وتداعي الذكريات تتدخل في تحديد التشكيل وألوانه.

الصور المناخية وغيرها:

ولئن كان الماء مكمن الحياة عند عرب الجاهلية، إلا أنه كان عند الشاعر الجاهلي مظهرًا جماليًا يستحق الرصد وقد جمع أطرافه ومتعلقاته، فرصد الريح والرعد والمطر والسحاب، ومايصحب ذلك من أصوات كوّنت لديه مقطوعات يعلو الصوت فيها أحيانًا ويخفت أخرى، ولعل أظهرها كان صوت الرعد.

ويحدث الرعد نتيجة اصطدام شحنات كهربية محمولة في السحاب بالهواء البارد، وإذّاك تهزّه فيحدث دوي الرعد. وفي سنن الترمذى عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ، قال(الرعد ملك من الملائكة موكل بالسحاب، معه مخاريق من نار يسوق بها السحاب حيث شاء الله) ويروي ابن الانباري في الزاهر أن السحاب ملك يتكلم بأحسن الكلام ويبكي ويضحك، وسواء أكان التعليل العلمي أو الخبر الديني هو مصدر فكرتنا عن الرعد، فإن مايهمنا هنا هو الصوت نفسه، وقدرة الشاعر على تصويره فنيًا.

ولقد ورد ذكر الرعد صريحًا، كما ورد ضمنًا، من خلال وصف السحاب أو المطر، ومن اللون الأول صورة عمرو بن معد يكرب **يقول فيها:**

فلما هبطنا بطن رنية بالقنا ارنَ سحاب رعده متجاوب(١٥٦)

ولايرنَ السحاب أو يصوّت، إنما الرعد المصاحب له، وعليه، يكون الشاعر هنا قد استخدم لونين صوتيين هما (الرنين، والتجاوب) وتجاوب الرعد هو صوته دون تحديد وصفه أو درجته، وقد يكون قويًا أو ضعيفًا. والرنين-كما قلنا- هو الصيحة

الشديدة أو الصوت الحزين، ومن هنا فإننا نشعر أن الشاعر قد قصد أن يصور الصوت مرتفعًا شديدًا، متكررًا، له دويّ وصدى. ولقد استوعب صوت الرعد كثيرًا من الألفاظ والصفات مثل(مجلجل، دائم الإرزام، ذو زجل، مرنّ، لجب... إلخ)، ويأتي غالبًا مقرونًا بالسحاب أو المطر، مع دعاء بالسقيا أحياناً، كقول قيس بن الخطيم:

فسقى الغوادى رمسك ابن مكدّم من صوب كل مجلجل وكّاف

والمجلجل هنا هو السحاب لرعده صوت شديد، وهي صورة قريبة من تشكيل لبيد، **يقول فيه:**

مَرَتِ الجنوب له الغمام بوابل ومجلجل قَرِدِ الرباب مُديم⁽¹⁵⁷⁾

ويدعو عبيد بن الأبرص للحبيبة **فيقول:**

سقى الرباب مجلجل الأكناف لمّاح بروقه

ثم لايكتفي بالجلجلة، فيضيف(الإرزام)، وهو الصوت الشديد، وقد حدّد درجته:

حتى أذعن به وكل مجلجل حَرِق البوارق دائم الإرزام

وأصل الإرزام حنين الناقة، وقد لوّن لبيد به صورته:

من كل سارية وغاد مدجن وعشيّة متجاوب إرزامها

وقد يجعل امرؤ القيس لصوته زجلاً ويدعو لديار الحبيبة بالسقيا:

فسقى منازلها وحلّتها قَرِدِ الربَاب لصوته زجل

والأعشى- كامرئ القيس- يسمع النغم الجميل دائمًا، فيرسم تشكيلاً للرعد مستخدمًا الزجل أيضًا:

بل هل ترى برقًا على الجبلين يعجبني انجيابه
من ساقط الأكناف ذي زجل أربّ به سحابه

ويشاركهما طرفة هذه الرؤية، **فيقول:**

فلا زال غيث من ربيع وصيّف على دارها، حيث استقرت، له زجل⁽¹⁵⁸⁾

والزجل - كما مرّ معنا- هو التطريب ورفع الصوت، ويبدو أكثر التصاقًا بالغناء والتغريد، ويلاحظ أن من استخدم هذا اللون الراقص من الصوت هم الأعشى وامرؤ القيس وطرفة، وثلاثتهم مولعون بمجالس الأنس وارتيادها بصورة شبه دائمه، ولعل هذا السلوك قد وجههم إلى هذا اللون الصوتي الفرح الذي يشعر بالارتياح، مع أن صوت الرعد- عادة- يشعر بالوجل، خاصة أن العرب كانوا يتصورونه- ميثولوچيا- صوت البعل أو راكب السحب إله المطر، وإذا كان يفجعهم كما يقول لبيد:

فجّعَني الرعد والصواعق بالفا   رس يوم الكريهة النجد

وهنا نعود فنؤكد أن نفسية الشاعر وسلوكياته تتدخل في تكوين صوره الفنية في كثير من الأحيان، بحيث يبدو الشيء نفسه مفرحاً عند شاعر، قاتماً عند آخر، أو يكون متبايناً عند الشاعر نفسه في موقفينن مختلفين. ومن صور الرعد المتفائلة المرحة صورة رسمها عدىّ بن زيد، للمطر الراعد، وقد جمع بين أصوات مختلفة يختلط فيها قرع الدف بالزمر والزجل، يقول، وكأنه في حفل عرس:

زجل عجزه يجاوبه دفّ لخُوانٍ مأدوبٍة وزمير

فإذا انتقلنا إلى لوحة النابغة، نجده يصف الرعد المصحوب بالمطر، فيقول:

غشيت منازلاً بعريتنات   فأعلى الجزع للحيّ المبنّ
تعاورهن صرف الدهر، حتى   عفون، وكل منهمر مرنّ(١٥٩)

والرنين هو الصيحة الشديدة والصوت الشجي، وقد يشبه- من بعض الوجوه- الصوت عند لبيد، إذ يصف سحاباً فيقول:

كأن مصفحات في ذراه   وأنواحًا عليهن المآلي

ويشاركه طرفة في هذا اللون القاتم، وقد تصور الخلايا أو النوق قد ضلّت صغارها ولم تجد إلا البكاء، يقول واصفا غزارة المطر المصحوب بالرعد:

كأنّ الخلايا فيه ضلّت رباعها   وعوذًا، إذا ماهدّه رعده احتفل(١٦٠)

ويسمع عروة ترجيعه كترجيع الكسير:

إذا قلـــت استـــهلّ على قــــــديد   يحـــور ربابـــه حـــــور الكسير

ومن ألوان الرعد(اللجب) وهو الصياح والجلبة مع اختلاط، وقد ورد في تشكيل طرفة:

موضـــــــوعات زول، ومرفوعها   كمرّ صـــوب لجـب، وســـط ريح

ويفضل لبيد اللون نفسه حين يصف صوت الرعد ويشبهه بصوت غنم قد قسمّت، وأُعطيِ رئيس القوم جزءاً منها وقد فرّق بين الأمّات وصغارها، فأخذت تصوّت حنينًا:

كـــأنّ فيـه لمــا ارتفـقت لـــه   ريطًا ومـــربــــــاع غانم لجبـا(١٦١)

وأما الصوت الأجشّ، فقد فضّله أوس في لوحته، واصفًا مطرا شديداً:

ينزع جلـد الحصـــى أجشّ مبنزك   كأنه فاحـص أو لاعـــب داحـــي

والأجشّ الصوت الغليظ، وقد لوّنت الخنساء به لوحتها إذ تقول:

يغشـــون منـــك غُطـــامِطـــــاً   جاشت بوابـــــله الرواعــــــد(١٦٢)

والنابغة كذلك:

أجـــشّ سُماكيًا كـــأنّ ربـــابــه   أراعيـل شـتّى مـــن قـــلائص أبدّ

ولقد استغل بعض الشعراء صوت الرعد لوصف خيلهم، ومن هؤلاء عمرو بن معد يكرب وقد وصف فرسه على النحو التالي:

إذا مـــا الركـــض أسـهل جانبيه   تهزّم رعــــــد مبتـــرك جلاح(١٦٣)

وعنترة:

طرقــت ديـــار كندة وهــــي تدوي   دويّ الرعـــد مـــن ركـــض الجياد

ثم يشتد في أذنه الصوت فيقول:

وفرّقــت جيشًا كـــان في جنبـــاته   دمادم رعـــد تحـت برق الصوارم

وحَسِبَ الرعدَ محلولَ الوثاق لايشكمه شيء، وذلك حين سمع ضجيج الفرسان:

وضجَت تحته الفرسان حتى   سمعت الرعد محلول النطاق

وفي صور عنترة يصطخب صوت الرعد ويرتفع، ومثله لبيد، يسمع هتاف الرعد وهو صوت مرتفع يصوره على النحو التالي:

أريَت عليه كل وطفاء جونة   هتوف متى ينزف لها الوبْلُ تسكب

وقد يصل صوت الرعد عنده إلى درجة الهدير، وهو صوت ألصق بالفحول منه بالرعد، يقول:

تسمع الرعد في المخيلة منها   كهدير القروم في الأشوال(١٦٤)

وهناك صور أخرى لصوت الرعد لم يحدد فيها صفة أو درجة، يقول النابغة:

تعاورها الأرواح ينسفن تربها   وكل ملثّ ذي أهاضيب، راعد

ويقول لبيد:

رزقت مرابيعَ النجوم وصابها   ودْقُ الرواعد جوَدْها فرهامها(١٦٥)

ويحدد دريد الزمن فيقول:

وغيث من الوسميّ حوّ تلاعه   علته جمادى بالبوارق والرعد

وتدعو الخنساء لقبر أخيها:

سقيًا لقبرك من قبر ولابرحت   جود الرواعد تسقيه وتحتلب

أما ديار عبيد بن الأبرص فتعتورها الأمطار برعودها:

فتراوحنها وكل ملثّ   دائم الرعد مرجحنّ السحاب(١٦٦)

هذا وقد دخل المجاز في صور الرعد، وجاء المتلمس بهذه الصورة التي يبدو فيها مهددًا أحد خصومه:

فإذا حللت ودون بيتي غاَوةٌ   فابرق بأرضك مابدا لك وارعد

والحارث بن حلزّة يتعرض لوصف موقف مشابه:

فلكم رأيت معاشرًا   قد جمعوا مالاً وولدا

وهم رباب حائر   لايسمع الآذان رعدا

أما ذو الإصبع العدواني فيقف موقفًا آخر مناقضًا، فيقول:

يآل عدنان سيروا واطلبوا رجلاً   مثاله مثل صوت العارض المطر

ويشبه الحارث بن حلزة وقع السيوف بصوت المطر:

وحسبت وقع سيوفنا برءوسهم   وقع السحاب على الطراف المشرج

وقريب منها تشكيل عمرو بن معد يكرب:

إذا ضربت سمعت لها أزيزًا   كوقع القطر في الأدم الجلاد(١٦٧)

ويأتي صوت الماء دون ذكر المطر في بعض الصور، كأن يكون في وادٍ، أو يجرى سيلاً، أو يغلي في قدر أو، مرجل، ونأخذ مثالاً على ذلك قول الخنساء مستخدمة(الرنين) صوتًا للماء، فيقول:

لما رأيت البدر أظلم كاسفًا   أرنّ شواذ بطنه وسوائله

ومثله مارسمه خفاف بن ندبة عن مطر أجرى سيولاً، وقد استخدم(التصفيق):

أسال شقا يعلو العضاء غثاؤه   يصفّق في قيعانها كل مصفّق

ويستخدم الأعشي(الجيشان):

بجيش طوفانه إذ عبّ محتفلا   يكاد يعلو ربي الجرفين مطّلعا

ويفضل(الجريان) في أخرى فيقول:

وليتك حال البحر دونك كله   وكنت لقى تجري عليه السوائل(١٦٨)

ويصف سويد بن أبي كاهل اضطراب أمواج البحر وهيجانه:

ذو عباب زبد آذيَه   خمط التيار يرمي بالقلع

ويفضل لبيد في صورة أخرى الفعل(هدّت) بمعنى هدرت:

فكل واد هدّت حوالبه   يقذف خضر الدّباء فالخشبا

وأوس يستخدم(التّج، وارتّج):

فالتَج أعلاه ثم ارتَج أسفله وضاق ذرعًا بحمل الماء منصاح(١٦٩)

ويأتي(الجيشان والغليان مجازًا) عند النابغة:

يسير بها النعمان تغلي قدوره تجيش بأسباب المنايا المراجل

أما غلي المراجل فيذكره امرؤ القيس حين يصف اهتزام فرسه، فيجعله جياشًا، ويقول:

على العقب جياش كأنَ اهتزامه إذا جاش فيه حميه غلي مرجل

والحادرة يذكر(الغليان) حين يتحدث عن لحم لم ينضج:

ومعرَض تغلي المراجل تحته عجلَت طبخته لرهطٍ جُوَّع

وفي النهاية يأتي المجاز عند النابغة، ويضرب مثلاً لمن يروّعة ما لا حقيقة له:

كأنك من جمال بني أقيش يقعقع، خلف رجليه، بشَنّ

ولاشك في أن الإحساس بالشيء يساعد على تصويره، وإذا كان الاحساس صادقًا ومرهفًا، فإن نجاح المبدع في التصوير يكون أكبر، وتأثيره في المتلقي أعمق، وهذا ماكان من أمر الشاعر الجاهلي، حين كان يحقق الجمال في تعابيره الفنية من خلال صدقة وواقعيته، وتصويره لأركان الحياة تصويراً مناسباً لقيم عصره، موازنًا بين عاطفته وإرادته الواعية، وقادرًا على توليد الإحساس بالمتعة لدى المتلقي.

وارتباط الشاعر الجاهلي بالبيئة ارتباط وثيق، فصوره مستقاة من الطبيعة البكر، تلك التي تلعب الظواهر المناخية فيها دوراً مميزًا يتعمق الحياة في حنانها وقسوتها، ويلتحم فيها مستسلمًا لشدّتها ورخائها، ويدخل إلى المنظومة المناخية فتحمله الريح إلى عالم يختلط فيه الصرير بالحنين والهزيز بالنواح، ومن ثم يرتاح لصوت من تلك الأصوات، فيلون صوره به ليصل في النهاية إلى مضامين وقرت في نفسه.

وأكثر الألوان الصوتية تأثيرا في الخنساء اللون الصارخ، فهي أن رثت فصوت الريح الصرصر يكفيها لتجسد فكرتها، فأخوها كريم وكرمه شديد لايجسدّه إلا إطعامه القوم أيام الشتاء الشديدة الريح، حيث تنقطع الموارد، ويشتد حرص الناس على ماليديهم من مؤونة تحميهم من قسوة الأيام في هذا الفصل البارد، وصخر

فارس ضخم الدسيعة:

والمشبع القوم أن هبَت مصرصرة   نكباء مغبرَة هبَت بصرّاد

والريح الصرصر هي الشديدة البرد والصوت، وهي ريح وجدت فيها ليلى الأخيلية لونها الصوتي المفضل ولعلها أرادت بذلك منافسة الخنساء في رثائها، تقول: وكأنَه:

ولم يقدع الخصم الألدّ ويملأ   الجفان سديفا يوم نكباء صرصر

ونفيها يفيد إثبات كرم فقيدها توبة، ومن ثم فإنه صنولصخر، ذلك الفتى الذي بكته الدنيا كلها، لأنه- كما تقول أخته:

نعم الفتى، إذ حنَت مرفرفة   هوجُ الرياح حنينَ الْوَلَّه الحور

ومع أن الرياح هوج شديدة، إلاّ أنها تحنّ حنين الولّه الحور، والحنين صوت مطرب وفيه بعض الضعف، ولعلها أرادت أن للرياح صوتًا مترددًا كالتردد الذي نسمعه في النواح، وفي النواح حنين. ويرصد قيس بن الخطيم هذا النواح أو التناوح في تشكيله فيقول:

مأوى الضريك إذا الرياح تناوحت   ضخم الدسيعة مُخْلف متلاف(١٧١)

والفقيد بصفاته هنا شبيه بصخر، في كرمه أيام تتناوح الرياح وتشتد فتسفع المرء كما سفعت النابغة، وقد صورها قوية تثير الحصى في ليلة ذات صقيع، يقول:

باتت له ليلة شهباء تسفعه   بحاصب، ذات اشعان وأمطار(١٧٢)

والريح عند بشر بن أبي خازم تحنّ مع حرارتها:

وخرق تعزف الجنَان فيه   فيا فيه تحنّ بها السَهَامُ

وهي كذلك عند عمرو بن معد يكرب، تحنّ حنين الولّه السلب، وكأن بين هذه الريح والحنين الباكي صلة يراها الشعراء وحدهم: يقول عمرو:

وعرْصةُ الدار تستنُ الرياح فيها   تحنَ فيها حنينَ الْوَلَّه السُلُب

أما امرؤ القيس فيرى لصوتَ الريح(هزيزًا)، وهو صوت دويّها عندما تهزّ

الشجر وتحركه، يقول مصورًا ركض فرسه الشبيه بهزيز ريح مرّت بشجر الأثأب:

إذا ماجرى شأوين وابتلّ عطفه   تقول: هزيز الريح مرّت بأثأب

وقد يذكر الشعراء الرياح موصوفة، وأبرز هذه الصفات(الزمهرير، الدبور)، يقول المهلهل راثيًا:

على أن ليس عدلاً من كليب   إذا هبّت رياح الزمهرير

ويذكر الأعشى الريح الدبور الآتية من الغرب بقوله:

له جرس كحفيف الحصاد   صادف بالليل ريحًا دبورا(١٧٣)

وصوت الريح عند الحارث بن عباد كقرع الطبول في ديار الحبيبة:

فكأنّ اليهود يوم عيد   ضربت فيه روقشًا وطبولا

ويستخدم أوس الفعل(هبّ) حين يذكر ريح الجنوب، فيقول:

هبّت جنوب بأعلاه ومال به   أعجاز مزن يسحّ الماء دلاّح

ومثله عروة:

هلاّ سألت بني عيلان كلهم   عند السنين، إذاماهبّت الريح(١٧٤)

وإذا كانت الريح عند أوس وعروة باردة ذات صوت مميز أيام الشتاء، فإنها عند الأعشى طيبة، يقول مادحًا هوذة بن علي:

وما مجاور هيت أن عرضت له   قد كان يسمو إلى الجرفين واطّلعا
طابت له الريح، فامتدت غواربه   ترى حواليه من أمواجه ترعا

ويبدو الصوت ضعيفًا هنا، بينما يبدو أقوى فيما سلف من صور، وهكذا حاول المبدع أن يرسم درجات الصوت وصفاته في هذا الجزء من الأصوات الخاصة بالريح، وأن كانت محدودة.

والمبدع الجاهلي يجذبه أي صوت، بل يسمع الأصوات في كل اتجاة ولكل شيء، فللحصى عندة صوت شبيه بصوت الدراهم الرديئة المغشوشة، وأول

الصور – هنا – قول امرئ القيس:

كأنَ صليل المرو حين تطيرة   صليل زيوف ينتقدن بعبقرا

ويرتفع صوتها عند المسيبّ بن علس، فيقول:

وإذا تعاورت الحصى أخفافُها   دوىَ نواديه بظهر القاع

أما صوت الحصى في أذن المثقب العبدى فأبحّ وله رنين:

تصك الحالبين بمشفترّ   له صوت أبحّ من الرنين

وعند أبي ذؤيب(قرع)، وقد استخدمه مجازًا:

حتى كأني للحوادث مروة   بصفا المشرّق كل يوم تقرع(١٧٥)

أما عند الأعشى فعزف ورنين، وهو دائمًا يميل إلى هذه الألوان من الصوت:

تسمع تعزاقا له رنّة   في باطن الوادى وفي القردد

فإذا انتقلنا إلى الحلّي، نسمع لصوتها جلجلة، يقول الأعشى:

يجول وشاحاها على أخمصيهما   إذا انفلتت جالاً عليها بجلجل(١٧٦)

وزجلا أيضًا ووسواسًا:

تسمع للحلَي وسواسًا إذا انصرفت   كما استعان بريح عِشْرَقُ زجل

ويسمع حاتم الطائى الصوت نفسه، فيقول:

إذا انقلبت فوق الحشيّة مرّة   ترنّم وسواس الحليّ ترنّما

وفي البيتين الأخيرين يبدو الصوت خفيضًا ذا نغمة رقيقة محببّة إلى الشاعرين، بينما يبدو صوتها رنينًا عند عمرو بن كلثوم، يقول واصفًا ساقي حبيبته وكأنهما رخام أو عاج من حيث الجمال والبياض:

وساريتي بِلَنْطِ أو رخام   يرنَ خشاشُ حليهما رنينا

والخشخشة أضعف من الرنين، وباقترانهما يعطي الصوت لونًا مميزًا يبدو مائلاً

إلى الأرتفاع شيئًا ما.

هذا، ومن الأصوات التي لفتت نظر علقمة بن عبدة، صوت النبات الجاف حين تحركه ريح الجنوب:

تَخشخشُ أبدانُ الحديد عليهم   كما خشخشت يبسَ الحصاد جنوبُ(١٧٧)

ويفضل امرؤ القيس(المعمعة)، فيقول:

سبوحًا جموحًا وإحضارُها   معمعة السعفِ الموقد

والصوتان (الخشخشة، والمعمعة) يشيران إلى الصوت المتقطع ذي الترددات المتباينة، يرتفع وينخفض كلما كانت هناك حركة، سواء أكانت صادرة عن الريح أم من اللهيب.

هذا، ويختار الأعشى(الحفيف)، وهو صوت أكثر انخفاضاً مما سبق، يقول عن صوت الدروع:

له جرس كحفيف الحصاد   صادف بالليل ريحًا دبورا

ويرى عمرو بن معد يكرب شكلاً آخر لصوت النبات، وهو معالَجُ بالخَبْزِ والطبخ، ويختار(الكسر) صوتًا له، يقول:

ويومًا ترانا في الثريد نبسّه   ويومًا ترانا نكسر الكعك يابسا

ومادام يابسًا، فإن صوته- لاريب- مسموع مهما ضعف أو انخفض. أما الأشجار، فتبكي عند عنترة وتنوح:

ناحت خميلات الأراك وقد بكى   من وحشة نزلت عليه البان

وهي صورة مجازية، كثر أمثالها عند عنترة على وجه الخصوص، وإن لم ينفرد بها.

والحقيقة أن الشاعر الجاهلي قد اعتنى عناية فائقة بالصوت، مهما كان مصدره، حتى وإن كان متخيلاً أو خرافيًا، فالجن عنده تعزف، والغول ترنّ وتلوح، وكل شيء عنده يتحرك ويصوّت، فيؤنسه الصوت كما تؤنسه الحركة، سواء أكانت هذه

الحركة حركة إنسان أو حيوان أو بتأثير مناخ أو غير ذلك جميعًا. ومن هنا كثرت عنده صور الحيوية هذه، وسمع صوت الجن، فرسمه في عدة تشكيلات شارك في عرضها الأعشى بلوحة فنية طريفة، تتدخل الموسيقا في تلوينها، يقول:

والجنّ تعزف حولها   كالحبش في محرابها

ودائمًا نسمع الصوت الموسيقي عند هذا الشاعر، لتشبّعه به في حياته اللاهية بين الخمر ومجالس الأنس والطرب يقول في صورة أخرى:

وبلدة مثل ظهر الترس موحش   للجنّ بالليل في حافاتها زجل(١٧٨)

رغم الوحشة، ولكنه الأعشى المرح، أسير النغم وعاشق الصوت، وأما المتنخل بن عويمر الهذلي فيشارك في هذه اللوحة:

وخرق تعزف الجنّان فيه   بعيد الجوف، أغبر ذي انخراط

ومثلها صورة بشر بن أبي خازم:

وخرق تعزف الجنّان فيه   فيا فيه تحنّ بها السهّام

أما أوس فيسمعه نواحًا، ولعل ذكر الأطلال فرض عليه هذا اللون من صوت الجن الذي يتوهمه العرب:

تبدّل حالاً بعد حال عهدته   تناوح جنّان بهن وخبّل

ولقد فصّل أبو عبيد أيوب العنبري وصف صوت الغول. وكان العرب يؤمنون بالغيلان. ويزعمون أنه تظهر لخواصهم في صور فيخاطبونها، وتوقد بالليل النيران للعبث بهم واختلال السابلة. وقد نهي النبي ﷺ في حديثه عن ذلك إذ قال:(لاعدوى ولاطيرة ولاهامة ولاصفر ولانوء ولاغول) وفي حديث آخر يقول مشيرا إلى هذا(إذا تغوّلت الغيلان فبادروا بالأذان)، أي ادفعوا شرّها بذكر الله تعالى، ولعلهم كانوا يعتقدون- فعلاً- بأذاها، يقول العنبرى، (ونسبه المسعودى إلى أبي المطراب):

أرنّت بلحن بعد لحن وأوقدت   حواليّ نيرانًا تلوح وتزهر(١٧٩)

__وبعد__، فإن هذه اللوحات الجمالية للصوت، تفضي بنا إلى الإقرار بأن العربي كان يمتلك إحساسًا قويًا بمسارات الصوت ومصادره وألوانه ودرجاته، تلك الألوان التي تأثرت بالموقف الحضاري لديهم كما تأثرت بالموقف النفسي للشاعر، فتنوعت، وتوزعت بين مصادرها بشكل تبادلي في كثير من الأحيان تبعًا للمواقف الشعورية والانفعالية والسلوكية للمبدع، المتأثرة بالمؤثرات الحياتية الأخرى النابعة من الفكر الحضاري في هذه الحقبة من التاريخ الجاهلي.

ولقد أبدع الشاعر في رصد هذه الألوان كلها رصدًا أوهمنا بأننا أمام مشاهد حقيقية نكاد نسمع ماينبعث فيها من أصوات، بأبعاد عمقها وجوهرها وتأثيرها في المبدع والمتلقي على حد سواء.

وقد تلونت التشكيلات الصوتية بالمزاج الشخصي لكل مبدع، فكان التشكيل الصاخب والهادئ والمتفائل والقاتم، تبعًا لهذا المزاج، وبدت الأصوات في التشكيلات متنوعة، ترتفع حينًا، وتنخفض أحيانًا أخرى، يسمع فيها النواح تارة، والضحك أخرى، وقعقعة السلاح وعزف العود كذلك، كما تسمع فيها الأصوات الرقيقة وهي تزاحم الأصوات الهادرة، فنشعر بالرهبة والخوف حينًا، وبالارتياح والرضا أحيانًا أخرى، وبالتفاؤل والسرور مرة، وبالتشاؤم والقتامة مرات، وكأننا قد ارتحلنا إلى أرض الشاعر وقلب التاريخ، فشاهدنا ماشاهده، وسمعنا ماسمعه، وأحسسنا بإحساسه، فتمثلت أمامنا لوحات الحياة الحية المتحركة النابضة، تلك اللوحات التي تجول في الأذهان فتغرقنا بفيض من المتعة الجمالية الخالصة.

هوامش الجزء الثاني والأخير

٩٤ - القيان/ ١٤٤، ١١. ديوان الأعشى/١٤٨، ١٦٠.

٩٥ - د يوان عبيد/ ٣٣، المنَّب من الشواء مالم ينضج، فضله بقية، القيان /٧٧.

٩٦ - الصوت- افرون/ ٦٥، ٦٨.

٩٧ - ديوان الأعشى/ ١٦، المفضليات/ ٤٧٥.

٩٨ - زهير/ ٨١، ديوان النابغة/ ١٤٩، أروى انثي الوعل.

٩٩ - شعر الرثاء/ ١٨٨، لامية العرب/ ٤٦، الشعر وأيام العرب/ ٥١.

١٠٠- ديوان زهير/ ٧٦، ٧٩، ديوان النابغة/٧٧، ديوان الأعشى/ ١٤٦.

١٠١- ديوان عنترة/ ٣٢، ٧١.٥١، المفضليات/١١٩، ديوان عروة بن الورد والسموأل/ ٤٦، دار صادر، بيروت.

١٠٢- ديوان لبيد/ ٧٩، ديوان الأعشى/١١٩، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن/٢١٠، ط. ثانية، عمان، الأردن ١٩٨٢.

١٠٣- الأصمعيات/ ١٤٠، شرح ديوان الخنساء/ ٧، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبدالإله الصائغ/ ٤٤، دار الرشيد للنشر، العراق ١٩٨٢.

١٠٤- امرؤ القيس، حياته وشعره، الطاهر أحمد مكي/١٤٩، ص. رابعة. القاهرة/ ١٩٧٩، ديوان لبيد/ ٩٣، والرعة الحمق.

١٠٥-ديوان علقمة الفحل/٦٢، حققه لطفي الصقال، درية الخطيب، مراجعة فخر الدين قباوة دار الكتب العربية بحلب، ١٩٦٩، ديوان عروة/ ٤٥، ديوان أوس/ ١٢٢.

١٠٦- شعراء النصرانية/ جـ ٤٢، ديوان عنترة/ ١٨، ديوان الأعشي/ ١٨٣.

١٠٧- ديوان زهير/١١، والسحيل صوت حمار الوحش، يمؤود موضع، ديوان عمرو بن معد بكرب/ ١٤٠، وبرقش ومعين حصتان باليمن، اتلأب استوى واستقام، مليع طريق.

١٠٨- المفضليات/ ٣٠٢، القيان/ ٧٢، ديوان عنترة / ٣١، ٣٥.

١٠٩- المفضيات/ ٥٤٢، والشارف الناقة المسنة التي تحنَّ لولدها، الب رك الألف من الجمال، الصورة- نصرت عبد الرحمن/١٥٣.

١١٠- ديوان الأعشى/ ١٠٩، ١٢٠، هيت بلد في العراق، الجرفان واحده جرف وهو المكان الذي يجرفه السيل، ديوان عبيد/ ١٣٨، ٤٣، ض راء كلاب صيد.

١١١- ديوان النابغة/ ٢٢، ٢٨، مجرّس يخاف صوت الانسان، وحد وحيد، جأب صلب، أطاع له نبت غيث أي اتسع وأمكن لمن يشاء رعيه، الوسمي أول المطر، مبكار مبكر، صماخ خرق الأذن الباطن، دخيس الروق اللحم المكتنز حول القرن، انظر ديوانه/ ٧٦.

١١٢- ديوان طرفه/ ٢٧، ديوان أوس/٤٢، انصاع انفتل جانبا، منثويا موليا، مقصور قصير بسبب ال خوف ديوان الأعشى/ ٨، ١١٩، ١٤٦، شاحر دا (أعجمية) بمعنى تلميذ.

١١٣- ديوان عنترة/ ٣٧، المفضليات/ ٥٨٦، ديوان الأعشى/ ١٣٥.

١١٤- ديوان أوس/ ٣١، ديوان عمرو / ٦٩، ١٢٧.

١١٥- المفضليات/ ٣٠١. ديوان عنترة/ ٣٢، ديوان الأعشى/١٤١، ١٢٦، مهزاق كثيرة الضحك والأصفر هنا الماء الأسن.

١١٦- ديوان أوس/ ٦٤، ديوان عمرو/ ٤٢١، ديوان عنترة/ ٣٥، ١٣١، ٦٩، ٦٥.

١١٧- أشعار الشعراء/ ٤٨، البكر الفتى من الإبل، الأصمعيات/ ١٠١.

١١٨- شعراء النصرانية/ جـ٥/ ٧٨، اللمس في الشعر العربي/ على شلق/ ١٣، دار الأندلس بيروت ١٩٨٤.

١١٩- شعر بني تميم في العصر الجاهلي/ عبد الحميد معيني/ ٣٦٩، بردة- ١٩٨٢، وضابئ هو ابن الحارث التميمي، وانظر كتاب (علم الأصوات) ٦٧ ومابعدها.

١٢٠- شرح ديوان الخنساء/ ١٠٦، ديوان طرفة/ ٤٨.

١٢١- ديوان أوس/ ٩٠، لسان العرب/ جـ ٥/ ٢٤٥، شعراء السعودية المعاصرون، أحمد كمال زكي/ ٨٦، ط. أولى الرياض ١٩٨٣.

١٢٢- ديوان لأعشى/١٩٧، ١٦٦، الشعر وأيام العرب؟ ٥١، الأصماعيات/١٨٩.

١٢٣- المفضليات/ ٥٨٦، ٥٤٢، ٥٤٢، شرح المعلقات/٢٠٥.

١٢٤- شعراء النصرانية/جـ١/٢٢، امرؤ القيس/ ١٥٠، ١٠٠ حقب بيضاء العجز، حيال حوامل، طروقة التي يضربها الفحل، أشرت متبطرات، يرعن يرجعن، عيط إبل لم تحمل سنتها، أعيس بعيراً بيض ضارب إلى الحمرة والشقرة.

١٢٥- ديوان طرفة/ ٢٣، والمهيب هو الفحل، بذي خصل أي ذنبه ذو خصل من الشعر، زكلف ضارب إلى السواد ديوان الطفيل الغنوي/٧٠.

١٢٦- ديوان علقمة الفحل/٧٤، أشعار الشعراء/ ٦٥، يمنه يضعفه، أخو الجهد الشديد، لا يلوي لا بتربص، من تعذّر من نابه عذر.

١٢٧- الأصمعيات/ ١٦٠، شعراء النصرانية/-٣/ ٣٩٨، ديوان الأعشى/ ٤٠، وابنة الجون امرأة من كندة، مجلد خرقة سوداء تشتريها النائحة.

١٢٨- الصورة نصرت عبد الرحمن/ ١٦١، ديوان لبيد/ ٢٣٧.

١٢٩- الأصمعيات/ ١٨٩، ديوان علقمه/ ٧٦، ربع فصيل مولود في أول الربيع وهو أحسن النتاج، شغاميم كوم، طوال عظام الأسنمة، ديوان الأعشى/٩، ١٩، ٣٩، ٨٦. ٤١.

١٣٠- ديوان لبيد/ ٤٠، جَسَداء اسم موضع ببطن جلذان كما يقول شارح الديوان، لامية العرب / ٤٦.

١٣١- الشعراء وأيام العرب/٥١، شعراء النصرانية/جـ١ ١١٨، ١٢١، ١٢٢، جـ٢/ ٣، ٣٤٨، ديوان النابغة/ ٢١٧.

١٣٢- الأصماعيات/ ٢٨، تخمّط هدر في حدة وغضب، نقيب سيد القوم، ديوان عروة/ ٤٦، امرؤ القيس/ ١٥٠، دؤول يمشي مشياً متقارباً.

١٢٣- امرؤ القيس/ ١٦٨، ٢١٥، جزء نبات رطب يغني عن الماء، فصيص صوت، أرنّ نهق، قارباً داعياً إلى الماء.

١٢٤- ديوان عمرو/ ١٤٣، ربذ خفيف في مشبه، سطوع مرتفع، ديوان لبيد/ ١٠٦.١٨٢ مسحاج أتان سريعة، يصوم هنا بمعنى يقف، التجار باعه الخمر، عراقي هنا حمار الوحش المتردد على العراق، شتيم كريه الوجه، نحائص أتن لم تحمل، مقالي عصى يلعب بها الصبيان جمع مقلاء.

١٣٥- ديوان لبيد/ ١٠٧، يجدّ يقطع صوته، يتير فيه تارة بعد أخرى، الخفاف الميل إلى أحد الجانبين زمال عدو في جانب واحد، شكو ى رئيس تحريضه لجماعته، تبكيّ غناء، أسرت دامت، ديوان زهير/١١.

١٣٦- أشعار الشعراء/ ١٦٥، الصريم الرمل، يداعس يطاعن، نضيّ رمح، معلّب مشدود بالعباء وهي عصبة كانوا يشدون بها الرمال لئلا تنكسر، شرح ديوان الخنساء/١١.

١٢٧- ديوان عمرو/ ١٢٠، والأشقر من الدم الذي صار علقًا، ديوان لبيد/٣٢، المفضليات ٨٠٩.٨٠٧ سطعاء طويلة العنق، هقلة نعامة.

١٣٨- الأصمعيات/ ١٩٠، ديوان لبيد/ ١٩٠، أدم بيض موشحة في قوادمها سواء، المفضليات/٨٠٧، يوحي بصوّت، نقنقة صوت الظليم، إنقاض صوت مثل النقر بالشاة والبكارة من الإبل، أفدان قصور.

١٣٩- ديوان عبيد/ ١١٧/، شرح ديوان الخنساء/٢٤، ديوان عروة/ ٣٤، والخوات يقال خوات العقارب والرعد، عثر أرض ماسدة، ديوان عبيد/ ٢٩، ٣٠.

١٤٠- اللامية/ ٤٦، ٦٠، ديوان الأعشى / ١٣، ١٦.

١٤١- ديوان النابغة/ ٣٧، اللامية/ ٦١، ٦٢، ديوان زهير/ ٥٠، الجمهرة/ ٢١٦.

١٤٢- شرح ديوان الخنساء/ ١٣٨، ديوان علقمة/ ٢٤، ديوان عنترة/ ٣٥، ٦٠، ٤٠، ٦٤، ١٩٥.٧١، ٥٨، ٥٣، ١٣١.

١٤٣- ديوان الأعشى/١٦، ديوان عامر / ٨٤، ديوان عبيد/ ٣١، ٣٤، أبو الفراخ هنا الغراب، الش مائل رياح الشمال، الجفار ماء لبني تميم، دارم من تميم.

١٤٥- ديوان عنترة/ ٥١، ٧٠، ١٦٧، الشعر وأيام العرب / ٤٠٥، ديوان الأعشى/ ٦٠، ١٠٦، بهما فلاة، في×اد ذكر البوم، الضوع طائر ليلي كالهامة إذا أحس بالصباح صرخ.

١٤٦- الأصمعيات/ ٤٨، الصدي ذكر البوم، شعراء لنصرانية/ ٤٧٧، المفضليات/ ٤٤٣، قذف بعيد يخشى فيها الموت.

١٤٧- شعراء النصرانية / جـ٣/ ٢٩٠، ديوان عبيد/ ٣٨، المفضليات/ ٥١٠، ديوان عبيد/ ١٣٨، ديوان عمرو/ ١٢٧.

١٤٨- الشعر وأيام العرب/ ٥١، شعراء النصرانية/ جـ٣/ ٤١٤، المفضليات / ٧٩٨.

١٤٩- ديوان عروة/٣٥، شعر الرثاء/٢٣، وانظر مروج الذهب ومعادن الجوهر، لأبي الحسن على بن الحسين المسعودي/جـ٤/١٥٤، ط. رابعة، مصر ١٩٦٤، وكتاب «قرة عيون الموحدين في تحقيق دعوة الأنبياء والمرسلين»، عبد الرحمن بن محمد بن عبد الوهاب/ ١٧٨ (هامش) دار مصر للطباعة.

١٥٠- ديوان لبيد/ ١٩١، وصيلة صحراء موصولة بغيرها، شعراء النصرانية /جـ٣/ ٤٣١.

١٥١- ديوان طرفة/ ٤٦، الأصمعيات/١٦٥، جوّ اليمامة، كادئ النبت: نبت أصابه البدر فلبّده في الأرض أو أصابه العطش فابطأ نبته، سملق قاع مستو أملس.

١٥٢-ديوان الأعشى/ ٥٨، ديوان لبيد/ ٢٨، والخامس هنا الذي بينه وبين الماء مسيرة خمسة أيام للإبل، المفضليات/ ٨٤٨.

١٥٣- ديوان لبيد/٢٠، ديوان الأعشى/ ٨٧، امرؤ القيس/ ٢١٥، المخصص لأبي الحسن على بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي/جـ٢/ السفر الثامن/ ١٧٦، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة بيروت.

١٥٤- المفضليات/ ٣٠٢، ديوان الأعشى/ ١٧٣.

١٥٥- المفضليات/ ٥٨٣، ديوان عنترة/ ١٣، الجمهرة/ ٢١٦.

١٥٦- البدء والتاريخ المنسوب لأبي زيد أحمد بن سهل البلخي، المجلد الأول، جـ١/ ١٧٥، جـ٢/ ١٠، ٣٣ مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ديوان عمرو/ ٦١.

١٥٧- ديوان قيس بن الخطيم/ ٢٣٧، ط. ثانية، بيروت ١٩٦٧، ديوان لبيد/ ١٩٠.

١٥٨- ديوان عبيد/ ٩٦، ١٢٩، ديوان لبيد/ ١٦٤، امرؤ القيس / ١٤٨، ديوان الأعشى/ ٢٢، ديوان طرفة/ ٧٤.

١٥٩- ديوان لبيد ٤٩، شعراء النصرانية/ جـ٤/ ٤٥٥، ديوان النابغة/ ١٨٨، عربتنات وأعلى الجزع مكانات المبنَ المقيم في المنازل المرتفعة، تعاور تداول.

١٦٠- ديوان لبيد/ ١٠٩، ديوانِ طرفة/ ٧٤، والخلايا النوق، رباعها أولادها، العوذ النوق الصغيرة، هدّه صوتَ به، احتفل اشتد مطره.

١٦١- ديوان عروة/٣١، قديد محل من مكة على مرحلتين، استهل أصات، ديوان طرفة/ ١٦، زول شخص، صوب مطر، والضمير في موضوعها يعود إلى النياق، ديوان لبيد/ ٢٠، ومرباع ربع الغنم يجعل لصاحب الجيش، قرد مجتمع متلبد، قرت حلبت.

١٦٢- ديوان أؤس/ ١٦، مبترك مسرع في العدو، فاحص الذي يقلب وجه التراب كما تفعل القطاة حين تشق أفحوصتها، الداحل اللاعب بالمحاة وهي خشبة يلعب بها بها الصبي فتمرّ وجه الأرض لا تأتي على شئ إلا آجتحفته، فكأن المطر يسوق أمامه كل مايعترض عمل المدحاة، شرح ديوان الخنساء/١٩، غطامط كثير الماء.

١٦٣- نصرت عبد الحمن/ ١٦٠، أراعيل قطعان من النوق، قلائص نوق، أبدّ نوق برية، ان عمرو/٧٧، مبترك مطر متوالِ، الجلاح السيل الجارف.

وان عنترة/ ٧٩، ٦٢، ٤٩، ديوان لبيد/ ٢٩، ٢٣٧.

١٦٥- ديوان النابغة/١١. تعاورها تداولها الرياح، ملث مطر يدوم عدة أيام، ديوان لبيد/١٦٤، والودق مطر دان من الأرض، جود مطر تام، رهام مطر خفيف.

١٦٦- ديوان دريد الصمة/ ٥٦، دار قتيبة، ١٩٨١، شرح ديوان الخنساء/ ٥، ديوان عبيد/ ٤١.

١٦٧- شعراء النصرانية/جـ ٣/ ٣٤١، ٤١٧، جـ ٥/ ٧٨١، المفضليات، ديوان عمرو / ١٠٨.

١٦٨- شرح ديوان الخنساء/ ٧٧، الأصمعيات/ ٢٢، ديوان الأعشى/ ١٠٩، ١٣٧.

١٦٩- المفضليات/ ٤٠٩، ديوان لبيد/ ٢٣، ديوان أوس/ ١٦، الدبّاء القرع، التجّ صوّت من اللجة، منصاح منشق بالماء.

١٧٠- ديوان النابغة/ ٢١٠، القيان/ ٢٠٧، المفضليات/ ٦٠.

١٧١- ديوان النابغة/١٩٠، شرح ديوان الخنساء/ ١٨، ١٠٩، ٣٨، ديوان قيس/٢٣٧، والسديف شق السنام، نكباء ريح شديدة.

١٧٢- ديوان النابغة/٣٩، حاصب ريح الحي تحمل الحصي، شهباء ذات ريح بارد وصقيع أشعان ماتناثر من العشب اليابس، المفضليات / ٦٥١.

١٧٣- ديوان عمرو/٦٢، أشعار الشعراء/ ٥٧، شعر الرثاء/ ١٨٩.

١٧٤- شعراء النصرانية/جـ٣/ ٣٨٨، ٢٧٩، ديوان أوس/ ١٦، ديوان عروة / ٢٥.

١٧٥- ديوان الأعشي/ ١٠٩، أمرؤ القيس ٢١١، المفضليات/ ٨٩، ٥٨٣، ٨٥٧، المشفتر المتفرق من الحصي.

١٧٦- شعراء النصرانية/ جـ ٣/ ٣٦٧، جـ١/ ٤٢، شرح المعلقات/ ٢٠٥، أشعار الشعراء/ ١٤٧.

١٧٨- شعراء النصرانية/ جـ١/ ٤١، جـ٣/ ٣٨٨، ديوان عمرو/ ١٢٧، ديوان عنترة/ ٣٠، ديوان الأعشي/ ١٦، ١٤٦.

١٧٩-- الجمهرة / ٢١٧، المفضليات/ ٦٥١، ديوان أوس/ ٩٤، انظر «قرة عين الموحدين» ١٧٨، وشعراء السعودية/ ٣٧١، ومروج الذهب/ جـ ٢/ ١٥٧ ومابعدها.